L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

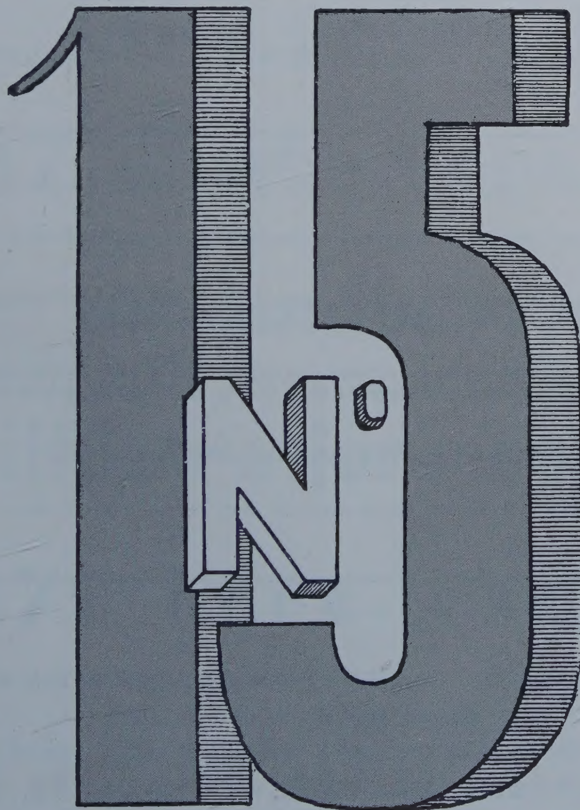
LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso et dans le cours de ce numéro les avantages et les primes réservés aux Abonnés.

SOMMAIRE

Le cliché de la reprodrction en couurs habituelle ayant été manqué présent numéro comporte 150 pages lieu de 128.

POUR LA VENTE EN GROS
29, Rue d'Astorg
ESPRIT NOUVEAU
SERVICE LIBRAIRIE



CE NUMÉRO contient 150 pages, 38 illustrations dont 19 hors-texte

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE **6** francs
ÉTRANGER **7** fr. français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIIIe)



LA

REVUE DE GENÈVE

PARAIT TOUS LES MOIS, SUR

160 *PAGES IN-8° AU MINIMUM*

Internationale mais non internationaliste, intersociale, mais non socialiste, la *Revue de Genève* est une revue de liaison intellectuelle et de documentation originale. Seule, elle joue ce rôle nécessaire à une époque qui, après tant de bouleversements, réclame qu'on reconstruise. Dans ce chaos douloureux, elle cherche à retrouver les lignes directrices ; elle contribue à préserver notre civilisation soumise à tant de menaces.

Chacun de ses numéros se divise en trois rubriques. Une première partie contient des œuvres d'imagination, des études de caractère général, des essais politiques, historiques, critiques. La seconde partie donne des « Chroniques nationales » lesquelles sont rédigées par des ressortissants des pays dont elles traitent. Tirant la philosophie des événements, ces chroniques fournissent des vues d'ensemble et donnent un tableau comparé, une image synthétique du monde moderne.

A ces « chroniques nationales » succède une « chronique internationale » consacrée à retracer les efforts des peuples non plus pour s'affirmer, mais pour s'entendre les uns les autres. On y trouve l'analyse des grands problèmes qui se posent à toutes les nations en commun, la libre discussion des diverses institutions universelles dont Genève est le siège, le compte-rendu de l'activité internationale dans le monde entier.

La *Revue de Genève* compte parmi ses collaborateurs : MM. Maurice Barrès, René Boylesve, Georges Duhamel, Edouard Estaunié, Georges Eekhoud, Elie Faure, Daniel Halévy, Emile Henriot, Edmond Jaloux, Camille Mauclair, Pierre Mille, Edmond Pilon, Henri de Régnier, Jean Richard-Bloch, Jules Romains, André Suarès, J.-J. Tharaud, Albert Thibaudet, Jean-Louis Vaudoyer, Benedetto Croce, G. Ferrero, Piero Jahier, G. Papini, Vilfredo Pareto, G. Prezzolini, Joseph Conrad, George Moore, Bernard Shaw, J. Sangwill, Arnold Bennett, John Erskine, Charles Macfarland, E. Curtius, F. W. Forster, Freud, H. Kessler, Heinrich Mann, W. Ratenau, J. Redlich, Maxime Gorki, Kouprine, Remisov, Sologoub, J. Bojer, Geijerstamm, Per Hellstroem, Jules Andrassy, Fr. Riedl, J. de Voïnovitch, Andreades, N. Jorga, Ad. Salazar, Alfonso Reyes, Miguel Unamuno, Graça Aranha, etc , ainsi que les écrivains suisses les plus importants.

On s'abonne à la *Revue de Genève*, 46, rue du Stand, Genève (Editions *Sonor*), et chez les principaux libraires.

	Un an	*Six mois*	*Prix du numéro*
Suisse	Fr. 36 .—	Fr. 19 .—	Fr. 4. —
Etranger (argent suisse)	» 44 .—	» 23 .—	» 4 . 50
France et Belgique (argent français) .	» 60 .—	» 32 .—	» 6 .—

EDITIONS D'ART DE "VALORI PLASTICI"

COLLECTION

LES ARTISTES NOUVEAUX

La Collection, divisée en séries de 10 volumes, a pour but de présenter à nos Lecteurs une vue d'ensemble de l'Art contemporain par l'étude des Œuvres de tous les artistes, Italiens et Etrangers, dont l'importance peut être considérée comme capitale en dehors de tous préjugés esthétiques ou d'école.

Nous y reprendrons sur de nouvelles bases esthétiques et critiques, l'étude d'artistes déjà consacrés par la renommée. Mais notre intention se portera principalement, dans le but de les identifier et d'en faire ressortir la valeur, sur nombre d'artistes qui, bien qu'encore inconnus, apportent néanmoins une contribution considérable à l'activité contemporaine et à la connaissance intégrale des tendances artistiques de nos jours.

Chaque volume sera consacré à un seul ou à plusieurs artistes sur l'œuvre desquels nous donnerons un large aperçu critique dû à la plume d'un des meilleurs écrivains choisi parmi nos collaborateurs. Chaque volume contiendra un minimum de 24 pages de texte.

Mais la caractéristique de cette collection, et ce qui en fera sa valeur, ce sera sa documentation graphique. Nous attirons sur ce point toute l'attention de nos lecteurs qui trouveront dans les 32 reproductions choisies parmi l'œuvre totale de l'artiste une ample matière d'études. Ces reproductions constituent, par la finesse et la précision du procédé (phototypie) adopté, un modèle parfait dans son genre. Imprimées sur beau papier, fabriqué spécialement par les papeteries Miliani de Fabriano, solidement reliées dans une couverture illustrée en deux couleurs, ces monographsei seront pour le bibliophile des documents d'une valeur exceptionnelle.

PREMIÈRE SÉRIE

GEORGES BRAQUE	*texte de*	*Maurice Raynal*
OSSIP ZADKINE	» »	» »
ANDRÉ DERAIN	» »	*Carlo Carrà*
MARC CHAGALL	» »	*Theodor Däubler*
HENRI ROUSSEAU	» »	*Roch Grey*
CARLO CARRA	» »	*Mario Broglio*
ARDENGO SOFFICI	» »	*Carlo Carrà*
ALEXANDER ARCHIPENKO	» »	*Maurice Raynal*
MEDARDO ROSSO	» »	*Ardengo Soffici*
GEORGES SEURAT	» »	*André Lhote*

1 VOLUME : 6 FRANCS

10 VOLUMES : 50 FRANCS

Les paiements doivent être faits en francs, monnaie française.
Envoyer les mandats à l'Administration des Éditions de
« VALORI PLASTICI » à Rome (49) — VIA CIRO MENOTTI 10.

Des planches d'essai, des devis et conditions
sont envoyés sur demande adressée à l'Administration.

ÉDITIONS DAN. NIESTLÉ, 5, RUE DE VIENNE, PARIS

MURS ET TOITS

POUR LES PAYS DE CHEZ NOUS

par

CHARLES LETROSNE

précédé d'un avertissement de

LÉANDRE VAILLAT

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

BUT DE L'OUVRAGE

Cette œuvre de longue haleine n'est pas une étude d'archéologie, elle a pour but de fournir aux techniciens et au public les éléments d'une documentation suggestive où l'architecture régionale limitée à l'architecture rurale est présentée sous un jour nouveau, dans un cadre pittoresque ; les planches en couleurs, dessinées en perspective, font ressortir vigoureusement le parti qui peut être tiré du caractère topographique et géologique des diverses contrées de la France. L'auteur a écarté avec soin les formules trop savantes ou les décorations tapageuses ; sans doute il est sensible au charme des vieilles pierres et des vieux jardins, mais sans s'attarder à ne vouloir vivre que dans la séduction maladive d'une demeure anachronique, il leur demande ces mâles conseils que Rodin quêtait auprès des cathédrales de notre pays, et, sans se laisser prendre aux apparences trompeuses des choses qu'ils créèrent, il interroge le rude bon sens des artisans d'autrefois, afin qu'ils l'aident par leur exemple à construire la maison de demain.

L'ÉDITEUR

DESCRIPTION TECHNIQUE DE L'OUVRAGE

SA PRÉSENTATION

Un ouvrage in-4° Jésus 28 × 38 de 4 tomes de 250 pages chaque, présentés séparément, fers originaux, tirage limité à 2.000 exemplaires, tous numérotés, reliure d'art, papiers de garde inédits. Le papier du texte, fabriqué spécialement à la cuve, est filigrané au titre de l'ouvrage. Ce dernier est orné de 125 hors-texte en couleurs reproduits par procédé spécial et montés sur hollande de Zonen, le texte, composé en caractères elzévirs renouvelés des « grafitis » italiens, est agrémenté de nombreuses initiales, de frontispices et culs-de-lampe originaux,

CONDITIONS DE VENTE ET SOUSCRIPTION

Les exemplaires souscrits avant tirage ne sont payables qu'au moment de la mise en vente de chaque tome et proportionnellement (l'un frs : 150 . — soit l'ouvrage complet, fr. : 600. —). Les tomes parus sont expédiés franco de port pour la France ; port en sus pour les pays étrangers, contre l'envoi d'un mandat-poste ou d'un chèque sur Paris représentant leur valeur. Les restrictions sur le papier ne permettent pas, actuellement, l'envoi de spécimens ; un exemplaire-type sera exposé chez l'auteur et chez l'éditeur. Toutes les ventes sont faites à compte ferme et aucun envoi « à condition » ne peut être consenti pour cet ouvrage à tirage limité.

SOMMAIRE DE L'OUVRAGE

TOME I

Les Mairies, Les Ecoles, les Gendarmeries.

TOME II

Les Palais de justice, les Salles de fêtes, les Gares, les Postes, les Banques, les Cliniques, les Bains.

TOME III

Les Auberges et Hôtels, les Fermes, les Maisons rurales, les Maisons d'artisans.

TOME IV

Les Maisons bourgeoises, les Eglises, les Cures, les Cimetières, les Fontaines, divers Projets.


L'ESPRIT
NOUVEAU

PRIME A NOS ABONNÉS

A nos anciens abonnés qui se réabonnent pour la deuxième année.

Aux nouveaux abonnés qui s'abonnent à la première et à la deuxième année, nous enverrons Franco une superbe GRAVURE ORIGINALE en couleurs, gravée spécialement pour l'« Esprit Nouveau » par le Maître Juan GRIS. (Cette gravure est la première gravure sur bois de Juan Gris)
Tirage limité, sur papier spécial du Cambodge ; la planche sera détruite après le tirage.
Nos abonnés apprécieront l'effort que fait l'« Esprit Nouveau » en leur offrant cette prime magnifique dont la valeur artistique et de collection dépasse de beaucoup celle des primes habituelles des Revues.

***

Le N° 1 de la première année presque épuisé se vend isolément 35 francs.

Pour tous les abonnés faisant partir leur abonnement du N° 1, l'abonnement reste fixé à :

70 francs pour la France
75 francs pour l'Étranger

et comprend le numéro 1.

VOYEZ AU VERSO LES CONDITIONS D'ABONNEMENT

LES IDÉES D'ESPRIT NOUVEAU

dans

LES LIVRES ET LA PRESSE

*Citons l'article suivant de notre collaborateur Maurice Raynal ; il met en évidence certaines des théories défendues dans l'*Esprit Nouveau, *concernant les rapports des Arts et des Sciences. Il n'y a là rien des vues de Guyau qui prétendait la chose belle quand elle est utile et dans la mesure même où elle est utile, mais seulement ceci : que la leçon de la machine est une leçon de discipline, — que la machine arrive parfois à nous émouvoir par la voie de la science lorsqu'elle réalise ce que l'artiste obtient par la voie des arts : une Construction « économique » ;* l'Economie *étant la condition même de l'œuvre d'art digne de notre temps.*

O. et J.

Une visite au Salon de l'Aviation nous apprend que les Sciences, loin de tuer les Arts, veillent au contraire à leur plus pure conservation.

Une grande règle unit, en effet, l'une et l'autre de ces manifestations : la convenance de l'agencement des parties en vue d'un tout. Remarquez le gigantesque avion de Farman et songez en même temps à quelque chef-d'œuvre de l'architecture ou de la statuaire. Vous constaterez qu'une œuvre ne s'achemine vers son perfectionnement mécanique ou plastique qu'autant qu'elle acquiert une simplicité née des nécessités, des besoins qui la conditionnent. Le chef-d'œuvre plastique ou mécanique n'est devenu tel qu'à force de sacrifices : c'est pour avoir délibérément chassé les éléments étrangers du but qu'il poursuivait qu'il a atteint le degré d'harmonie qui lui confère sa valeur. Point de fantaisie, point de surcharges, point d'éléments inutiles. Toutes ces superfétations sont abandonnées au profit de la nécessité soit d'une harmonie très pure, *soit d'un bon rendement.* Qu'il s'agisse d'un chef-d'œuvre d'art ou d'un chef-d'œuvre mécanique, l'on est toujours soumis à cette *grande loi d'économie qui doit régir toutes les manifestations humaines.*

L'on sait que la coupole du Vatican fut imaginée par Michel Ange avec une précision telle que des ingénieurs ont découvert depuis que, mathématiquement, elle ne pouvait avoir d'autres dimensions sans nuire à la solidité de tout l'édifice. Voyez-vous, ici, comme l'inspiration artistique rejoint la réalisation pratique, et comme une machine aussi bien qu'une œuvre d'art répond toujours à une hypothèse fournie par l'imagination et contrôlée par les lois plastiques qui sont à la base de nos besoins d'harmonie, de confort ou d'utilité immédiats, ce qui est tout un ?

Mais ceci ne nous empêchera pas de songer à la littérature, à condition de la situer à sa place. Souvenez-vous donc, si vous voulez, de cet Architas de Tarente qui fabriqua le premier une colombe artificielle et dont parle si joliment notre vieux du Bartas :

« ... Le Tarentin Archite, prince docte et vaillant, fit un pigeon de bois qui, poussé par l'accord de divers contrepoids, se guindait par le ciel... »

Accordons encore un souvenir à ce mécanicien Kônigoberg qui, au XVI[e] siècle, fabrique un aigle artificiel qui vola l'espace de cinq cents mètres au-devant de Frédéric IV revenant de sa capitale ; accordons-en un à cet autre qui fit une mouche en acier qui voltigeait autour de la chambre pour venir se poser sur sa main...

Mais songeons surtout que l'architecte de demain sera l'ingénieur et que c'est peut-être sous la direction de celui-ci que l'architecture renouera les traditions de ces maîtres qu'elle continue désespérément aujourd'hui sans parvenir à les renouveler.

Maurice RAYNAL (*L'Intransigeant*).

***

ESTHÉTIQUE ET PURISME [1]

VARIABILITÉ DU PLAISIR. — Nous avons eu la curiosité de chercher dans les esthétiques dont les philosophes nous ont gratifiés depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, ce que c'est que l'Esthétique.

Nous avons appris que l'esthétique est la science du beau.

Nous avons voulu savoir ce que c'était que le beau. On nous a dit : le beau, c'est ce qui fait plaisir.

Tous les hommes ont du plaisir en même temps devant un certain tableau. Il semble que non ?

Alors ?

Ce que les esthéticiens ne nous ont pas dit, c'est que leur esthétique est basée sur le « Bon plaisir » ; que diriez-vous d'une science bâtie sur le bon plaisir ?

Si l'on veut cesser de souffler dans les lanternes esthétiques, il faut

---

(1) *Promenoir.*

prendre son parti, vous allez le voir, de sacrifier dans la discussion le concept de la beauté, de cette célèbre Beauté dont tout le monde parle sans pouvoir la définir, cette beauté qu'il est coutume de qualifier « d'insaisissable ». La belle science que la science esthétique qui se fonde sur l'insaisissable !

Quand je dis « ceci est une belle chose » et que mon voisin, qui la considère en même temps, dit « je ne suis pas de votre avis », c'est prouver que l'esthétique basée sur le bon plaisir est une vanité (1). Quand je dis « voici la plus belle chose du monde », c'est comme si je lui donnais la note 10 sur 10. Si mon voisin, en même temps, dit « ce n'est pas laid », c'est comme s'il lui donnait par exemple, 5 sur 10. Cela veut dire que la beauté est un jugement de valeur, donc jugement individuel, variable, non généralisable (2) : il n'est de science que du général.

L'esthétique qui se base sur l'appréciation du beau, fait comme un critique littéraire qui jugerait les auteurs d'après leurs notes de baccalauréat ou le tirage de leurs livres.

Le plaisir est variable suivant les individus ; ou plus exactement le jugement que chacun de nous porte sur un certain phénomène, varie avec chacun de nous ; il y a des gens qui aiment qu'on leur chatouille la plante des pieds.

Je connais des gens qui admirent le Parthénon par dessus tout, d'autres qui « n'aiment pas ça » ; il y a des gens qui aiment être caressés, d'autres battus. Mais on verra plus bas pourquoi personne ne peut être *indifférent*, insensible devant le Parthénon ; c'est ce qui importe.

***

FIXITÉ DE LA SENSATION IMMÉDIATE. — Qu'y a-t-il donc de fixe dans le domaine des arts qui permette de construire dessus ? La sensation physiologique imposée par un spectacle, les sensations avec leurs propriétés particulières, intrinsèques, la sensation de valeur, sans appréciation, sans jugement de plaisir ou de déplaisir, la sensation immédiate, fatale. De quoi est composée cette sensation ?

Je regarde un certain rouge ; je ressens la sensation propre qualificative du rouge, déterminée fatalement par le rouge (qui n'est pas celle du vert) ; cela, tous les hommes de la terre le ressentent de la même façon, mais ce qui n'est pas fixe, c'est le plaisir ou le déplaisir que j'en peux ressentir.

Vous commencez à distinguer, je pense, sur quoi on peut s'appuyer pour constituer une esthétique, ou plutôt les moyens fixes au service d'une esthétique ; je viens de parler de la couleur, parlons maintenant de la forme.

---

(1) Cela ne veut évidemment pas dire que le mot beauté n'a aucun sens mais que c'est un concept synthétique et de plus un jugement de valeur.

(2) Fechner et son école n'échappent pas à cette critique ; leur méthode de choix est basée sur le plaisir.

Nous avons étudié ailleurs la réaction des formes sur les organes physiques de l'homme ; nous nous contenterons ici de donner un exemple bref :

Si je montre à tous les hommes de la terre — un Européen, un sauvage — une boule, en l'espèce une bille de billard, je déclanche chez chacun de ces individus une sensation identique inhérente à la forme sphère ; ceci est la sensation primaire, qualitative, constante, « standart ».

L'Européen y associera des idées de jeu (billard), plaisir ou déplaisir de jouer, etc..., variables. Le sauvage n'y associera peut-être aucune idée ou y associera par exemple des idées de divinité : il y a donc des sensations constantes, fixes, déclanchées par la forme, et des sensations secondaires, infiniment nombreuses et variables.

L'étude de ce qu'il y a de fixe et d'universel dans la sensation, des qualités intrinsèques des sensations, permet de constituer une esthétique sans faire intervenir le jugement de valeur « Beauté ».

Le tableau est alors une « MACHINE A ÉMOUVOIR ».

***

Pourquoi la sensation première est-elle fixe ? (1)

Parce qu'elle est déterminée par les effets physiologiques imposés automatiquement, fatalement, par l'objet sur le spectateur :

Exemple schématique :

Ligne droite : l'œil est forcé de se déplacer d'un mouvement continu ; le sang circule régulièrement ; continuité d'effort, calme, etc., etc...

Ligne brisée : les muscles se tendent et se détendent brusquement à chaque changement de direction, le sang est cogné contre les vaisseaux, son cours est modifié ; brisure, irrégularité ou cadence.

Cercle : l'œil tourne, continuité, recommencement clos.

Courbe : massage onctueux.

Il découle de tout ceci :

1° Que les impressions premières que nous ressentons devant un spectacle sont pratiquement identiques puisque nos sens sont émus par des réactifs identiques.

2° Que le plaisir ou le déplaisir que nous ressentons dépend en partie de nos goûts personnels, de notre culture, etc.

3° Que les spectacles de géométrie simple donnent, à cause de la pureté de la réaction provoquée, la direction la plus impérative à notre jugement.

4° Que l'art, afin d'être transmissible, doit se servir de moyens à base de géométrie, moyens à réaction bien définie, car il est vain de peindre pour soi seul ; il faut adopter un langage aussi universel que possible.

L'étude nous donne donc une espèce de langue physiologique qui permet de déclancher dans le spectateur des sensations physiologiques constantes ; c'est sur leur étude qu'est basée l'esthétique puriste.

---

(1) Pour plus de détails, voir *Esprit Nouveau* nos 1, 4, 7.

***

L'ESTHÉTIQUE PURISTE. — La qualité de l'œuvre d'art est dans la qualité de la conception et de la justesse de la transmission.

Nous n'avons, jusqu'ici, parlé que des moyens et non du but de l'art ; tout système d'idée a besoin d'un système approprié d'expression. Les Grecs ont eu le Dorique et l'Ionique ; ce ne furent pas que des modes différents de bâtir ; à vrai dire, ce furent deux modes différents de penser et de sentir ; notre époque a son mode de sentir, elle n'a pas encore de langue plastique pour l'exprimer.

***

L'une des plus hautes délectations de l'esprit humain est de percevoir l'ordre de la nature et de mesurer sa propre participation à l'ordre des choses ; l'œuvre d'art nous paraît être un travail de mise en ordre, un chef-d'œuvre d'ordre humain.

Or, le monde n'apparaît à l'homme que sous l'angle humain, c'est-à-dire que le monde semble obéir aux lois que l'homme a pu lui assigner ; lorsque celui-ci crée une œuvre d'art, il a le sentiment d'agir en « dieu ».

Or, la loi n'est pas autre chose que la constatation d'un ordre.

En résumé, une œuvre d'art doit provoquer une sensation supérieure que nous qualifierons plus loin de *mathématique ;* les moyens de provoquer cet ordre mathématique doivent être demandés aux moyens universels dont nous avons parlé.

***

Par rapport à l'homme, les sensations ne sont pas toutes de même valeur, on peut dire qu'il existe une hiérarchie.

Le degré suprême de cette hiérarchie nous paraît être cet état spécial de nature mathématique où nous met, par exemple, la perception claire d'une grande loi générale (état de lyrisme mathématique si l'on veut) ; mieux que le plaisir brutal des sens ; les sens y ont leur part, car tout l'être est alors comme en béatitude ; l'esprit satisfait domine alors les sens et leur impose la qualité définitive de la sensation.

L'art n'a pas pour but le simple plaisir, mais quelque chose de la nature du bonheur.

Il est exact que l'art plastique est obligé de s'adresser plus directement aux sens que la mathématique pure qui n'agit que par symboles, ces symboles suffisant à déclancher dans l'esprit des conséquences d'ordre supérieur ; dans la plastique, les sens doivent être émus fortement afin de prédisposer l'esprit au déclanchement du jeu des réactions *subjectives* sans lesquelles il n'y aurait pas d'œuvre d'art. Il n'y a pas d'art qui travaille sans un émoi d'ordre intellectuel.

La plus haute délectation de l'esprit humain est la perception de l'ordre parce que la plus grande satisfaction humaine est la sensation de collaborer ou de participer à cet ordre.

L'œuvre d'art étant un objet artificiel qui permet de mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur, la création de l'œuvre d'art doit disposer de moyens à résultats certains. Voici comment nous avons tenté de créer une langue possédant ces moyens :

Les formes et les couleurs primaires ont des propriétés *STANDARTS* (propriétés universelles qui permettent de créer un langage plastique transmissible). Mais l'utilisation des forces primaires ne permet pas de mettre le spectateur dans l'état d'ordre mathématique recherché. Pour cela il faut faire appel aux associations de formes naturelles ou artificielles afin d'éveiller les sensations secondaires et le critérium de leur choix est le degré de sélection (1) où sont arrivés certains *éléments* (sélection naturelle et sélection mécanique, voir l'*Esprit Nouveau*, nº 4, p. 373).

L'élément puriste issu de l'épuration des formes standart, n'est pas une copie de l'objet-thème, mais une création picturale qui extrait de l'objet-thème ses propriétés organiques ; il a pour fin de matérialiser l'objet dans toute sa généralité et son invariabilité. Ce n'est donc pas la copie de l'aspect visuel, spectacle forcément accidentel, incomplet, altéré, altéré par la vue sous un angle unique, aspect accidentel n'exprimant pas les propriétés les plus importantes. C'est une création autant plastique que lyrique, organisant dans un système plastique les propriétés physiques constantes et essentielles des choses, de concert avec une qualité spéciale, difficile à définir par des mots et qui est précisément l'état de lyrisme provoqué chez l'artiste par les choses qui nous émeuvent par leur consonance avec le système du monde. Tout est rouage dans le monde et sous cet angle de penser, pour un artiste qui est aussi un penseur, le pendule de Galilée n'est pas seulement un poids au bout d'une ficelle, une bouteille d'eau n'est pas seulement une bouteille avec de l'eau dedans... C'est cet ordre de lyrisme qu'il faut transmettre ; le naturiste copie les objets qui l'ont ému et il s'étonne de ne point transmettre ses émotions, oubliant que cette émotion était en lui et non dans l'objet. La *syntaxe puriste*, c'est l'application des moyens constructifs et modulaires, c'est l'application des lois qui gèrent l'espace pictural. Un tableau est un entier (unité). Un tableau est une formation artificielle qui, par des moyens appropriés, doit tendre à l'objectivation d'un « monde » entier. Il est possible de faire un art d'allusion, art de mode, basé sur la surprise et des conventions de chapelle, ne faisant résulter que des réactions d'ordre secondaire. Par l'emploi des éléments primaires, le choix des objets-thèmes sélectionnés (éléments), par une syntaxe réglée par les lois de l'espace pictural, le purisme tente un art fait de constantes plastiques échappant aux conventions, s'adressant, avant tout, aux propriétés universelles des sens et de l'esprit.

OZENFANT et JEANNERET.

Au nº 14. Page 1575. Ligne 28e rétablissez, au lieu de : « l'artiste n'est qu'une harpe éolienne... ». Lisez : « l'Artiste n'est pas *qu'une harpe éolienne* ».

---

(1) Une simple allusion à un phénomène déjà éprouvé déclanche le jeu complet de la sensation physico-subjective avec toutes les réactions : cela permet certaines « abréviations » des moyens déclancheurs, dans l'œuvre d'art, et les altérations, même.

Le mécanisme de déclanchement de mnèmes physico-subjectifs (allusion à des expériences que chacun n'a pas nécessairement faites, ressenties ou enregistrées) explique les différences de sensation des individus différents devant le même fait plastique, mais ces différences sont, en réalité, minimes ; le fond reste essentiel et l'on peut dire pratiquement : *les mêmes éléments plastiques déclanchent des réactions subjectives analogues*, c'est ce qui fait l'universalité de la vraie langue plastique, celle de la véritable œuvre d'art et sa grandeur.

LETTRES

---

nous KABBALISTES

PAR

JEAN EPSTEIN

« Dieu danse » (*Alpha-Beta*).

Exprès, pour parler d'un sentiment tellement plus riche et non d'une idée, abstraite et extraite, je ne précise rien au mot kabbale.

Et kabbale, il ne s'agit guère ici de son contenu, inconnaissable qu'il est à cinq ou sept siècles hors de nous, et négligeable. Négligeable : qu'on retrouve et si on retrouve des idées en cours aujourd'hui ou hier et qui furent aussi en honneur parmi les kabbalistes, cela ne prouverait rien que le petit nombre d'idées humainement possibles. Nous nous en doutions. Philon ou Hegel, ce réseau de cousins germains et par alliance à ricochets, ne peut pas ne pas apparaître dans toute généalogie idéologique. Panthéisme et métempsycose ont leurs titres de noblesse qu'on fera bien remonter un jour aux religions solaires de l'âge de bronze. Si la création est connaissance, et l'existence, conscience ; si les sept Rois d'Edom sont les anciens mondes, brouillons du nôtre ; si les âmes sont sexuées ; si Dieu est cause et substance ; si la physiognomonique du char d'Ezéchiel est légitime ; si le cœur est le centre de la justice et de la grâce, symbole matériel de beauté. Théologie ou rébus ou tour de cartes ou géométrie ou graphique des compagnies d'assurances, tout est devinette et allégorie. Mais le cœur — justice, grâce, beauté — se contracte en moyenne 70 fois par minute, sauf ses fièvres et notre amour. L'essence importe peu jaugée pour toute l'Espèce probablement, « constante intellectuelle », mais la méthode, le moule, le tour d'esprit et de main comptent beaucoup, eux qui seuls changent.

« Betzabel — dit Karppe — l'architecte du tabernacle éternel, connaissait les combinaisons de lettres qui ont présidé à la création du monde. » Quel cambriolage à faire ! Entendez bien qu'ici encore, la lettre est peu de chose, depuis si longtemps que vingt-cinq nous suffisent, et la combinaison presque tout.

Le principe mystique est que l'intelligence pénètre les choses. L'idée devient donc phénomène. L'anecdote et sa philosophie indélébile fusion-

nent. Le mot, signe extérieur de l'idée et intérieur de la chose, est identique à l'idée et à la chose. Il n'y a donc plus des idées à propos des choses, mais des idées-choses. Désigner c'est créer. L'univers est verbe. L'abstraction est une matière générale, chair de Dieu, présente en tout et partout, de sorte que chaque forme est symbole à leur maximum d'identité. La réalité s'épaissit de métaphysique, se replie sur elle-même, se double sans se diviser, comme avec mon visage devant un miroir : nous sommes deux, un deux unique.

L'histoire coïncide avec son reflet métaphysique. L'intelligence s'empare du fait et l'interprète ; l'interprétation est un second fait, inséparable du premier, son frère siamois. L'objet par l'opération de l'esprit passe au stade transcendental, mais reste objet, c'est-à-dire poids et volume. Et l'idée ayant pris corps, demeure idée.

Alors le kabbaliste écrit : « Douze simples : *he*, *vav*, *zaïn*, *chet*, *tet*, *jod*, *lamed*, *nun*, *samek*, *ayin*, *zade*, *kaf* ; il les a fondées, il les a tracées, gravées, combinées, pesées, interverties, et il en a fait les douze constellations dans l'univers, les 12 mois dans l'année, les 12 directeurs », et crée un réseau d'équivalences.

Je tiens à la main un billet de cent francs et je songe à l'or qu'il représente. Ce billet est un signe qui a force de matière, une promesse d'avance tenue et sa propre réalisation, symbole identique à la chose qu'il signifie, mythe dont l'avènement physique se poursuit ininterrompu de main en main concurremment à son existence abstraite. Il est une expression, c'est-à-dire une idée d'argent, et en même temps l'argent lui-même. Aux écoliers l'analyse si logique, pauvre logique de grammairiens, apprend à distinguer les noms en abstraits et concrets, quand déjà ce timbre-poste cumule les deux réalités et mène une existence bivalente. Mystique quotidienne.

Quoi d'étonnant si les juifs qui ont fait la kabbale, réussissent, dit-on, bien dans le commerce et la banque.

Généralement, toute sensation est un symbole. Il n'y a jamais eu d'images. Il n'y en aura probablement jamais. $\lambda = 460$ s'interprète bleu. Mais 460 millionièmes de millimètre n'est pas plus directement réel que bleu et peut-être moins. Pour gouverner la matière, l'homme d'abord s'en écarte et ne peut lui crier ses ordres qu'à travers les distances idéales dans un mégaphone de symboles. L'erreur commence quand on juge les fractions de millimètres d'une autre essence que bleu, supérieure ou moindre. Les quadrillages entre abscisses et ordonnées ne diffèrent psychologiquement guère d'une palette, et sont seulement à un degré plus complexe ce même vocabulaire de signes entendus et de métaphores ésotériques. Si n'était sa prétention qu'elle voudrait nous faire partager, de vérité essentielle, religieuse et prodigieusement ridicule, la science, comme esthétique spéciale et spécieuse, ordre et émotion, pour qui sait de ses propres sentiments l'enrichir, serait bien estimable. On apprend aux écoliers : le son est une vibration. Et on leur montre pour la première fois le cumul des deux réalités, identiques et différentes, inséparables, exotérique et ésoérique. Deux est un.

Mais qu'on y songe : les deux termes de cette réalité double sont également subjectifs, c'est-à-dire poétiques. Il n'y a rien objectivement, un rien sans que rien s'y imagine, rien comme avant la création du monde.

Et un jour, il y eut cette merveille : le ciné. Ni art (7°), ni muse (10°). Enfin un œil mécanique, un œil jouissant de déformations personnelles, et donc fabricant de symboles, multiplicateur d'abstractions. Le ciné nomme, mais visuellement, les choses et, spectateur, je ne doute pas une seconde qu'elles existent. Tout ce drame et tant d'amour ne sont que lumière et ombre. Un carré de drap blanc, seule matière, suffit à répercuter si violemment toute la substance photogénique. Je vois ce qui n'est pas, et je le vois, cet irréel, spécifiquement. Des acteurs qui croyaient vivre, se manifestent ici plus que morts, moins que nuls, négatifs, et d'autres ou des objets inertes soudain sentent, méditent, se transforment, menacent et vivent une vie d'insecte accélérée, vingt métamorphoses à la fois. D'où sortant, la foule qui s'y est instruite autrement que vous, fauteurs de films antialcooliques, ne croyez, conserve le souvenir d'une terre nouvelle, d'une réalité seconde, muette, lumineuse, rapide et labile. Bien mieux qu'une idée, c'est un sentiment que le ciné apporte au monde. Ce sentiment je le retrouve maintenant, faible ou fort, dans le monde à la fois sens et science. Trilogie esthétique qui ne l'empêche pas d'être un, d'être moi, d'être. Il n'est pas de mystique plus profonde.

Ce travail tout à fait kabbaliste de synthèse, de réduction à l'unité, se manifeste nettement dans le phénomène du plan intellectuel unique. J'en ai déjà bien parlé. Et si d'autres les subissent mieux, mais sans les analyser, M. Marcel Proust décrit souvent les circonstances de ces cumuls sentimentaux ou rationnels.

Il faudrait traiter l'histoire comme biologie des régimes de conscience, et l'état d'esprit comme état organique. Nous n'y sommes pas encore tout à fait. La théorie de l'évolution piétine et à ce mouvement on n'a pas même encore trouvé un rythme dont pourtant, *a priori*, il serait étonnant qu'il manque. Dès maintenant me frappe une analogie de situation intellectuelle (quel pis aller) entre la pensée des kabbalistes et la nôtre.

Là comme ici, la représentation scientifique du monde prend une importance de plus en plus considérable, sentimentale, personnelle. L'anatomie est physiognomonique. La physiologie détermine les états de grâce. Est-ce l'hygiène qui est morale ou la morale qui est hygiène ? Tout est nombre et algèbre. Les catégories bifurquent à l'infini. On ordonne les sphères, les tempéraments et les bonheurs. L'amour se nourrit d'astronomie et de physique ; Dieu, de géométrie. A tel régime, c'est tout un élevage de monstres, parthénogenèse hermaphrodite, qui est possible. L'amour se porte au cerveau, et la psychologie sur les muqueuses. Les hormones nous changent à peine des sympathies planétaires.

Là comme ici, cette matière idéalisée, étant Dieu, tout comme Dieu, appartient à l'homme. L'effet se croit devenu cause et, effet pensant, s'abandonne au manège finaliste d'une logique à rebours. L'idée — croit-on — s'infiltre dans ce monde qui lui est homogène et l'ébranle, et, si elle est subtile suffisamment, modifie la vitesse et le sens de nos réactions.

La pensée a cours, s'échange, s'incarne. De fait n'est-elle pas électricité entre deux téléphones ? L'homme est ainsi universel, ramifié, carrefour d'influences au cœur du temps et de l'espace.

Les maîtres de la kabbale étaient tous des voyageurs. Nous sommes cosmopolites. C'est un détail si on veut, mais non sans importance probable. Le vagabondage possède sa psychologie, sa physiologie qui sont ici parenté, plus que ressemblance. D'autre part, il favorise l'établissement de ces bazars idéologiques — *Zohar*, l'*Eubage* — où la pacotille de l'un paraît trésor à l'autre, et le trésor, pacotille.

Baur croit qu'une exaltation du mysticisme succède, « *période de grand deuil* », aux époques de troubles.

Le subconscient, la vie végétative dont il dépend, je l'ai écrit de reste, sont des facteurs très importants de nos mentalités contemporaines, ou du moins des plus subtiles d'entre elles. La kabbale marque l'épanouissement du scrupule et de sa culture, c'est-à-dire l'avènement, qu'importe si temporaire, car on peut bien l'imaginer périodique, de l'inquiétude qui, elle, bien qu'appelée remords, conscience troublée, contrition par les théologiens éberlués de lunettes morales, est un signe de suractivité subconsciente, un symptôme d'une certaine qualité de vie végétative. Et ce chemin par où on pratiquait « *la descente au fond de la Mercabah* » : jeûnes, abstinences, mortifications : fatigue physique ; prières, tension d'esprit, récitations monotones, obsédantes, hypnotiques : fatigue intellectuelle ; fatigue ; avait pour plus clair aboutissant un état neurasthénique, énervement sympathique qui soulignait la vie organique ordinairement plus sournoise, la subconscience aux dépens de la conscience qui, après cet « agiter avant de s'en servir », sautait comme un bouchon, livrant passage à la mousse comprimée d'idées jusqu'alors prisonnières. Je sais, je me répète. Jamais on n'insistera assez sur ce subconscient favorisé d'une levée d'écrou enfin venue après tant de réclusion au secret, subconscient dont ces kabbalistes et nous paraissons jouir presque également. Tout notre, et le leur, subjectivismes dépendent de là. Les sentiments si forts d'être mal déterminés, proches encore du lieu de leur naissance dans cette zone bien animale, dénuée de vocabulaire, d'ordre et de discernement, font pression sur la carapace plus superficielle et logique, la fissurent et à travers s'épanchent. De ses eaux chaudes un geyser de sentiments arrose et tempère des systèmes intellectuels mornes et de raison pure. Comme une pierre grise brille, noire, d'humidité, ainsi le théorème, inondé de subconscient, trempé d'esthétique, sentimental enfin, m'émeut tout autrement qu'il n'avait l'habitude, par amour, outre par compréhension. Assurément, c'est dans cet état d'esprit sursaturé de sentimentalité subconsciente, que le philosophe inconnu, L.-C. de Saint-Martin, pouvait écrire : « *Ce serait un beau tableau à faire que celui de la progression des sciences, depuis le divin jusqu'au matériel purement mécanique et d'y montrer numériquement les différentes combinaisons de lumière, de dons, d'intelligences, de forces, où les affinités innombrables et progressives du divin, du spirituel, du temporel, de l'élémentaire et même du démoniaque. C'est là où tout serait plein et en action* », s'indigner plus

loin qu'on puisse douter que la première image de Dieu soit *dix*. Dans cet état d'esprit nous sommes.

Cette algèbre lyrique est un effet du seul plan intellectuel où on considère tout également les sentiments et l'idéation la plus sublime, subconscient et rationnel se compénétrant comme des roches en métamorphisme. Alors l'amour et la piété se nourrissent de chiffres, lignes, volumes, poids et mesures. Et les mesures, d'amour et de piété. Comme des époux qui finissent par ressembler l'un à l'autre à force de symbiose, la logique est sentimentalisée, et la sentimentalité logicisée. Dès lors, rien plus n'est incapable absolument d'émouvoir. La sympathie partout s'aggrippe, se greffe et fleurit dans les plus schématiques terres un parfum d'humanité.

Alors, M. Aragon publie (*Cannibale* I) :

SUICIDE

A b c d e f
g h i j k l
m n o p q r
s t u v w x
y z

Je n'ai pas cru que ce fut une plaisanterie, comme je ne crois pas qu'il faille rire des 32 voies merveilleuses de la sagesse. Seulement l'état mental se modifie. Ni en bien, ni en mal, il se modifie tout court. Et à notre facilité d'états subliminaux, j'ajoute celle des kabbalistes. Il ne faut pas, je pense, croire à une périodicité chronologiquement mesurable et nette. Aucune date n'interrompt le mysticisme à vrai dire, mais à certains moments davantage et plus généralement il s'accuse. Parfois, comme aujourd'hui, marée d'équinoxes la mer subconsciente emporte quelques digues. Mais ce qui, organiquement bien entendu, détermine ces turgescences profondes, la période de leurs éruptions, leur mode de contagion nous est presque complètement inconnu. Un jour je dirai l'hypothèse de la sympathicotonie envahissante, notre seule noblesse et belle comme une aventure. Pour le moment il y a à retenir ce grand caractère de notre esprit et de celui des kabbalistes : d'être esthétique intégrale, règne de l'intelligence. L'intelligence est ainsi tenue pour supérieure à la science. Que d'orgueil dans ce : « *L'homme intelligent sait* » de la kabbale. La science n'est que facultative, complémentaire, servante ; on l'interrompt, ayant prélevé les propositions les plus commodes. Point de départ, matière brute et malléable, elle ne saurait être en elle-même satisfaite ; la fin est autre plus complètement humaine, esthétique. Ordre, oui, mais qu'est-ce ordre sans amour ?

Jean EPSTEIN.

OPINIONS

QUELQUES ASPECTS
du
LYRISME MODERNE

PAR

NICOLAS BEAUDUIN

La poésie moderne — il est facile d'en discerner les raisons — se trouve aux antipodes du dilettantisme élégant, comme elle l'est de l'équivoque sceptique et des autres ankyloses profondément inhumaines.

A l'art pour l'art, né d'un mépris transcendant pour l'humanité agissante et productrice ; à l'art pour la vérité qui n'est et ne peut être qu'une utopie, le lyrisme nouveau oppose l'art pour la vie, et non pas l'art pour l'art de la vie, ce qui lui semblerait encore une attitude d'esthète et de dilettante.

La poésie se trouve ainsi en parfaite conformité avec la philosophie contemporaine qui est également un retour à la vie, et les autres arts novateurs qui, par leur esthétique simultanéiste, dirait Fernand Divoire, synchroniste répliquerait Marcello-Fabri, cherchent aussi un rapprochement plus direct et plus profond avec le réel.

Les poètes nouveaux ne séparent donc plus l'art de la vie. Pour eux l'art n'est pas d'un côté, la vie de l'autre. Il y a compénétration. Un art qui se retranche de la vie est un art mort-né, sans liens avec le réel. La littérature doit plonger ses racines dans la vie palpitante, une littérature déracinée de son époque est sans signification, sans valeur humaine. Ce n'est plus là que jeux d'esthètes déshumanisés.

Au contraire, enrichi de toutes les puissances de la vie, le lyrisme nouveau se délivre du cercle de la sensation personnelle où se complut le symbolisme. Il atteint à l'œcuménique, à la grande vie intuitive, divine et continue. Il sort ainsi des labyrinthes de l'obscurantisme décadent pour plonger dans la lumière moderne.

A l'instar de cette époque avide d'ordre nouveau et d'économie, d'ac-

tion dangereuse aussi et d'intuition divinatrice, les poètes ont pris le goût d'un lyrisme constructeur plein d'un clairvoyant délire et non de la réalisation *ab absurdo* laissée au hasard du « coup de dés ».

Il est toutefois visible que la rapidité de l'évolution mécanique a mis en nous un état de frénésie anxieuse, de mobilité incessante, d'enfantement continu, d'exacerbation, qui place notre époque aux antipodes « du point de repos », de ce que la mécanique appelle « l'équilibre stable ».

Le rythme du monde s'est considérablement accéléré, en même temps que la vie s'enrichissait de valeurs nouvelles. Le cataclysme de ces dernières années a transformé notre mentalité. En nous s'agitent et vivent les mondes les plus divers. Et l'on peut d'ores et déjà saluer l'avènement d'une nouvelle conscience, celle de l'omniprésence, celle de l'homme cosmogonique qui « vit » synchroniquement en lui, quotidiennement tous les « faits » multiples du globe.

Il y a seulement quelques lustres, l'homme restait confiné dans un cadre étroit, sans communications rapides avec le reste de l'univers, aujourd'hui la pensée fait le tour du monde avec la vitesse d'un éclair.

L'humanité vit en chacun de nous, s'y incarne au jour le jour, que dis-je, heure par heure, seconde par seconde, au flot ininterrompu des événements transmis par les câblogrammes ou les postes de T. S. F., et dans un délai prochain vus et entendus, captés vivants par la phonocinématographie instantanée.

Les anciennes conceptions du multiple, du temps et de l'espace, se sont profondément modifiées en notre esprit. Le fluide humain enserre le monde, le capte et l'asservit à son gré. Et le champ de la vision et de la pensée s'est si démesurément agrandi, que cela crée en nous un état de vibration constante qui exacerbe nos facultés et suscite un accroissement considérable de puissance vitale.

Encore faut-il ajouter à cette plénitude angoissante, née de la transformation mécanique du monde, les préoccupations morales et sociales suscitées par le bouleversement de la carte de l'Europe, le mouvement syndicaliste et l'exagération de plus en plus croissante des impérialismes nationaux.

L'on conviendra avec nous que jamais, en aucune époque passée, l'homme n'a vécu dans une telle fournaise explosive.

Pris dans ce formidable déchaînement des forces adverses, il semble qu'il ressente d'instinct la nécessité vitale, impérieuse, de motifs violents de foi. De plus en plus il cherche des certitudes ardentes, des raisons supérieures de lutter et de vivre, de nouveaux « impératifs catégoriques ».

Que les poètes qui tentent d'exprimer tout cela dans un art mobile et complexe comme leur époque, rompent avec les conceptions esthétiques *unilatérales* de leurs devanciers, cela se conçoit facilement. Notons dès à

présent la confirmation que la philosophie contemporaine, dite de la mobilité, apporte à l'esthétique nouvelle.

En effet, depuis l'abandon du système de Spencer qui réduisait à l'unité les faits psychologiques et biologiques, toute une philosophie s'est substituée, celle des notions dynamiques de durée qualitative, de continu hétérogène, d'états de conscience multiples et mobiles, s'opposant aux notions d'espace homogène et quantitatif, de réel fractionné, statique et privé de vie. C'est une sorte de justification de l'esthétique nouvelle, révélatrice non plus d'un geste, d'une attitude, d'un état d'âme isolée de la réalité ambiante, mais une tendance « à l'objectivation d'un monde entier », de la vie elle-même manifestée dans sa continuité. C'est ce qui nous a fait écrire précédemment que le poème nouveau n'est autre qu'un mouvement de vie en relation avec tous les autres mouvements de la vie universelle.

Dans tous les domaines, on peut trouver des confirmations de cette esthétique, montrant ainsi ce qu'a de vérité profonde, de nécessité vitale et d'inéluctable un art en si parfaite concordance avec l'époque.

Epoque de plénitude impatiente, de tumulte, de gestation, où l'être se transhumane, où la matière elle-même semble se hausser jusqu'à la conscience, où une sorte de sens œcuménique naît dans l'homme, poussant la poésie lyrique, plus encore peut-être que les autres arts, vers une sorte de pathétique inédit, vers cet « état de lyrisme mathématique » dont parlent MM. Ozenfant et Jeanneret et qui est pour nous un état radiant une activité supérieure, propice à l'expression paroxyste et suraiguë du monde moderne. Que l'on ne s'étonne plus alors que ces poètes voient dans la littérature et plus spécialement dans la poésie non un passe-temps, un délassement de gens d'esprit, une évasion hors de la vie et de l'effort moderne, mais au contraire la manifestation la plus aiguë de cette vie et de cet effort !

Nicolas Beauduin.

OPINIONS

L'ESTHÉTIQUE
DE
BAUDELAIRE

PAR

G. DE REYNOLD

BAUDELAIRE est un des poètes français qui a le plus médité sur son art et s'est le plus contrôlé soi-même par la réflexion, par la raison : reconnaissons en cela un caractère classique. Voilà pourquoi, en lui, le critique est presque aussi grand que le poète. « Tous les grands « poètes, a-t-il écrit (1), deviennent naturellement, fatalement, critiques. « Je plains les poètes que guide le seul instinct ; je les crois incomplets. « Dans la vie spirituelle des premiers, une crise se fait infailliblement, où « ils veulent raisonner leur art, découvrir les lois obscures en vertu des- « quelles ils ont produit, et tirer de cette étude une série de préceptes dont « le but divin est l'infaillibilité dans la production poétique. Il serait pro- « digieux qu'un critique devînt poète, et il est impossible qu'un poète ne « contienne pas un critique. »

Mais Baudelaire n'a pas été qu'un simple critique ; il s'est élevé beaucoup plus haut : jusqu'à la philosophie de son art, jusqu'à l'esthétique. Et plus encore : ses expériences d'homme, — combien douloureuses ! — et d'artiste, — combien laborieuses ! — l'ont prématurément mûri ; elles ont développé en lui, sinon une doctrine complète et bien coordonnée, tout au moins une conception générale de la vie et de l'univers. La crise à laquelle il fait allusion dans le passage que nous venons de reproduire, est facile à dater ; préparée par les déceptions et par les souffrances, — pensez à Jeanne Duval, à la « Vénus Noire », mais aussi à la « Vénus Blanche », la trop belle Madame Sabatier, — par la double influence d'Edgar Poë et d'Eugène Delacroix, elle a dû éclater en 1857, à l'occasion du procès que lui valut la publication des *Fleurs du Mal.* Ce procès l'obligea sans aucun doute à réfléchir sur des questions essentielles : l'art et la morale, par exemple. Et désormais, nous eûmes un nouveau Baudelaire que définissent une conscience tourmentée par les souffrances physiques et morales, par le remords, et un esprit préoccupé par le problème de la destinée et par la question religieuse (2). Ce Baudelaire-là comprit très vite qu'il

(1) Richard WAGNER et TANNHAUSER dans l'*Art romantique,* p. 229, de l'édition Calmann-Lévy.

(2) C'est ce que, dans son très intéressant article des *Etudes* : le catholicisme de Baudelaire (février 1921), le Père de Montandon n'a pas très bien saisi ; ce qu'il reproche et très souvent à juste titre, à Baudelaire se rapporte à un état d'esprit antérieur à cette crise de 1857 laquelle atteint à son paroxysme en Belgique.

est impossible de concevoir une esthétique dans le vrai sens du terme sans la déduire d'une *métaphysique* et sans la baser sur une *psychologie*.

I

Esthétique, métaphysique, psychologie : une philosophie complète ? peut-être, mais, ne l'oublions jamais, une philosophie de poète, c'est-à-dire le contraire de la logique et d'un système bien construit : des intuitions et des émotions plus que des idées, et, plus que des pensées, des images. C'est comme poète, comme artiste, comme homme vivant et souffrant, que Baudelaire est arrivé à se constituer cette doctrine tripartite. La philosophie de Baudelaire, c'est la somme des réponses qu'il nous donne, lorsque nous l'interrogeons sur l'amour, sur la société, sur la destinée, l'au-delà, l'idéal, l'art et Dieu.

Ainsi, ce que nous appelons sa *psychologie*, ce sont les conclusions de l'analyse à laquelle cet « héautontimorouménos » s'est livré sur lui-même, les résultats de ses examens de conscience, — ses « examens de minuit ». — Une intelligence trop lucide en face d'une volonté trop faible ; une imagination exaltée en face d'un corps usé par la débauche, la maladie et la misère ; avec des nerfs exacerbés et des sens émoussés, un cœur, malgré tout, resté jeune, une conscience, malgré tout, restée droite, profonde, impitoyable comme un inquisiteur ; et l'impuissance d'aimer, et l'impuissance d'agir, avec le besoin de l'action, avec la soif de l'amour ; voilà les acteurs de cette tragédie : la vie de Baudelaire. Il faut bien le reconnaître, — car il faut maintenir, surtout maintenant, la doctrine de libre arbitre et de la responsabilité, — Baudelaire est sa propre victime, mais c'est aux tentations de son siècle qu'il a succombé. Ainsi son cas prend une signification générale, si le mal dont il a souffert, et dont il est mort, c'est le mal du XIXe siècle, — nous dirions volontiers, et il serait d'accord avec nous, la forme spéciale qu'a prise au XIXe siècle la tare primitive, atavique, ineffaçable du Péché originel.

Quelle est cette tare, et quel fut ce péché ? L'homme s'est empoisonné à jamais, lui et ses descendants, en mordant au fruit de la Science. Et quelle science ? celle du Bien et du Mal. De là cette dissociation entre la Chair et l'Esprit, dissociation qui augmente et se fait plus douloureuse à mesure que la civilisation, la « science » se développe. Baudelaire, le type du dissocié, qui avait la hantise du Péché originel et dont nous exposons ici la pensée intime, Baudelaire est la victime de l'hyperculture, de l'hypersensibilité. Il est la victime de l'égoïsme, des sensations et de l'imagination. C'est par la tête qu'il s'est damné, mais, en se damnant, il s'est jugé, lui et son siècle. Il ne s'est pas dissimulé que notre civilisation moderne n'est jamais arrivée à compenser sa décadence intellectuelle et morale par ses rapides et fragiles progrès matériels. La conséquence : ce malaise, cette inquiétude, ce pessimisme exagéré ou cet optimisme qui veut ignorer le présent et les hommes, ce besoin de se réfugier dans le passé ou de se précipiter dans les utopies. Enfin, — encore un signe évident de décadence, — entre les intellectuels et le peuple, ces fossés, ces cloisons qui



ÉMISSION

DE CENT ACTIONS
DE MILLE FRANCS
CATÉGORIE C.

AUGMENTATION DE CAPITAL DÉCIDÉE PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DES ACTIONNAIRES DU 19 OCTOBRE 1921

En dehors du dividende attribué aux nouvelles actions Catégorie C, il est attaché à ces nouvelles actions des **AVANTAGES EXCEPTIONNELS** *pouvant intéresser :*

les AMATEURS
LITTÉRATEURS
ARTISTES
BIBLIOPHILES
ET TOUS CEUX QUI DÉSIRENT VOIR ABOUTIR
L'EFFORT POURSUIVI PAR L'ESPRIT NOUVEAU

Demandez à notre Siège les RENSEIGNEMENTS RELATIFS A L'ÉMISSION.

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
29, rue d'Astorg — PARIS

AU BROCHAGE
RESTE A SOUSCRIRE :
25 exemplaires de



L'EUBAGE

PAR

BLAISE CENDRARS

UN VOLUME DE HAUT LUXE SUR HOLLANDE VAN GELDER

TIRAGE LIMITÉ à 100 exemplaires numérotés, soit :

Nº 1 à 70 mis en souscription à 50 francs. *(45 souscrits à ce jour.)*

Nº 71 à 100 exemplaires de chapelle réservés aux actionnaires de l'ESPRIT NOUVEAU et leur nom.

80 pages in-4º raisin (28 × 33 cm.), nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.
Typographie et tirage de luxe.
Papier de Hollande véritable Van Gelder.

PRIME A NOS ABONNÉS ANCIENS ET NOUVEAUX :

Pour nos abonnés anciens et nouveaux, le prix de souscription est réduit à 40 francs.

Les prix seront augmentés à la parution de l'ouvrage.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

JE SOUSSIGNÉ DÉCLARE SOUSCRIRE A EXEMPLAIRE DE L'EUBAGE,
PAR BLAISE CENDRARS, AU PRIX DE FRANCS L'EXEMPLAIRE.
CI-JOINT CHÈQUE OU MANDAT DE FRS - MONTANT DE MA COMMANDE.
LE 1921
SIGNATURE :

ADRESSE COMPLÈTE

Remplir ce bulletin et l'envoyer à la Société des Éditions de L'ESPRIT NOUVEAU
29, Rue d'Astorg, PARIS.

créent deux mondes incapables de se comprendre et, lorsqu'ils cherchent à se rejoindre, n'arrivent plus à trouver des interprètes et des intermédiaires.

Baudelaire, qui a prédit la fin du monde par le progrès de la mécanique, l'abolition de la propriété, la cupidité générale et l'avilissement des cœurs (1), a senti vivement tout cela. Il a tenté de réagir. Il a tenté de mettre de l'ordre dans sa vie et dans son cerveau : ce fut en vain, car son individualisme l'arrêta au seuil de la conversion, et sa faiblesse physique au seuil de l'action. Donc, son individualisme ayant développé en lui une incroyable puissance d'analyse, il a commencé par se bien connaître et par sévèrement se juger. Puis il a objectivé cette connaissance, généralisé ce jugement, jusqu'à en faire *une psychologie* de l'homme moderne : les puissances de la chair et de l'intelligence, décuplées, luttant entre elles, tandis que, affaiblie, désarmée, la volonté s'avoue incapable de jouer son rôle d'arbitre. De là cette irréparable dissociation, cette « éternelle postulation » entre la nature et la surnature, entre la matière et l'esprit, la bête et l'ange, « Satan et Dieu ».

***

Mais il a compris qu'un tel conflit devait être expliqué d'abord, tranché ensuite ; il a compris que l'ordre intérieur ne pouvait être rétabli que par un principe d'autorité ; en un mot, il a compris qu'une telle psychologie impliquait une *métaphysique*, parce qu'il ne s'agissait pas, pour lui, de se construire un système, mais bien de vivre. Une loi morale, en effet, c'était sa dernière chance de salut. Mais imaginez une morale applicable, efficace, vraiment « purgative » des passions, sans un principe métaphysique : on sait comment, dans ses journaux intimes, après s'être démontré à lui-même qu'il était grand temps d'agir, que les excès de son imagination et de ses sens le conduisaient à la mort, il s'est prouvé Dieu (2). La méthode, le raisonnement, le langage révèlent une indéniable influence de Pascal.

Nous découvrons ainsi la source de toute la métaphysique, de toute la philosophie de Baudelaire : le catholicisme. Un catholicisme tout cérébral, alimenté par des lectures et non par la pratique. Mais à quels « docteurs » Baudelaire s'est-il adressé ? Nous venons de nommer Pascal. C'est bien dans les *Pensées*, en effet, que le poète des *Fleurs du Mal* a cherché la confirmation de sa psychologie et les bases de sa métaphysique. Joseph de Maistre, qui était à ses yeux le plus grand génie de ce temps (3), lui a fourni le providentialisme et le principe d'autorité. Mais il y a encore d'autres influences, d'autres traces : les grands prédicateurs du XVII[e] siècle, Bossuet et Bourdaloue ; saint Ignace de Loyola, les Jésuites et les Casuistes ; enfin, saint Thomas d'Aquin peut-être. Cette constatation va nous permettre de préciser le sens qu'il faut donner à ce que nous appe-

(1) *Œuvres posthumes*, journaux intimes, p. 94 s.
(2) *Œuvres posthumes*, 130, 132, 101.
(3) *Lettres*, éd. du *Mercure de France*, p. 84.

lons, avec un peu d'outrance, la métaphysique de Baudelaire : c'est la métaphysique d'un poète amateur de théologie, de mystique et de casuistique. Très capable, par sa puissance d'analyse, d'imagination, de sensibilité nerveuse, d'intelligence également ; — très capable de s'étudier, de se connaître, de se définir — et avec lui, son temps, l'homme de son temps, — Baudelaire n'avait ni l'éducation, ni le tempérament, ni le cerveau d'un philosophe : il a pris une doctrine toute faite, une doctrine conforme à ses besoins moraux, à ses exigences intellectuelles et à ses aspirations religieuses. Il l'a choisie peut-être un peu comme un enfant qui a fait des bêtises, qu'on a enfermé dans une chambre où il s'ennuie et où il a peur du diable ; mais surtout, il l'a choisie en poète. Et nous touchons ici le point de suture entre sa métaphysique, sa psychologie et son esthétique.

II

L'esthétique de Baudelaire a comme caractère le plus saillant d'être, elle aussi, *théologique.* On pourrait la définir : l'esthétique de la chute, du Péché originel, du péché tout court. Quelles sont, en effet, les conséquences esthétiques de cette doctrine ? Les unes dérivent de la métaphysique, les autres de la psychologie. Les premières ont suggéré au poète le plan, l'architecture, l'ordre intérieur des *Fleurs du Mal* ; les secondes lui ont inspiré le rythme de ses poèmes ; toutes deux l'ont conduit au symbolisme.

***

Pour comprendre l'influence de la métaphysique sur l'esthétique baudelairienne, il faut insister sur le caractère des *Fleurs du Mal.* Ce n'est pas sans de sérieuses raisons que nous avons baptisé ce recueil : « la Divine Comédie de l'homme moderne », et qu'en l'analysant, nous y avons découvert, avec une indéniable influence de Dante, un Enfer, un Purgatoire et un Paradis (1).

Or, de même qu'on ne peut aborder Dante sans avoir pour guide la philosophie scolastique, la *Somme* de saint Thomas ; de même, sans le catholicisme, on ne saurait interpréter les *Fleurs du Mal.* Faute de l'avoir compris, que de braves gens, que de lettrés même se sont scandalisés, partant fourvoyés, comme Brunetière ! Et cependant, malgré les outrances de l'expression, l'immoralité des sujets, le fond, la doctrine est d'une orthodoxie rigide. Le plus moderne de nos poètes tire sa modernité de trois sources : la théologie, le latin mystique, la Bible. Tant il est vrai que, pour créer un art nouveau, il faut en déposer les germes dans les plus anciennes matrices. Encore une fois l'inspiration profonde et « centrale » des *Fleurs du Mal* est biblique, théologique. C'est le dogme de l'immortalité, l'angéologie :

---

(1) Cf. notre *Baudelaire,* Paris, Crès, 1921, IIe p., ch. I-IV

« Je sais que vous gardez une place au Poète
« Dans les rangs bienheureux des Saintes légions,
« Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
« Des Trônes, des Vertus, des Dominations. » (1)

La chute angélique (2) ; l'influence du démon et des anges sur les hommes :

« C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !... (3)
« Un Ange furieux fond du Ciel comme un aigle !... (4)

C'est enfin l'eschatologie catholique : le jugement particulier, le jugement général, la faute originelle, la tentation, la pénitence, la rédemption par l'épreuve et la souffrance ; la conception de Dieu, de la création, de la vie éternelle ; — tout cela rigoureusement orthodoxe, allant jusqu'à des précisions dogmatiques frappantes (5). Un théologien, grand admirateur de Baudelaire, nous le faisait récemment remarquer à propos des *Femmes damnées* dont il commentait ainsi les dernières stances dans lesquelles croyait retrouver, exprimées lyriquement, les définitions que la philosophie thomiste donne de l'Enfer. Exil de la vision béatifique :

« Descendez, descendez, lamentables victimes...
« Et fuyez l'Infini que vous portez en vous.

Exil éternel :

« Jamais vous ne pourrez assouvir votre rage...

Châtiments corporels, adaptés aux désordres de la chair :

« Et votre châtiment naîtra de vos plaisirs.

L'homme choisit son destin en vertu du libre arbitre, mais le mal est un désordre dans la création, et il doit être châtié :

« Faites votre destin, âmes désordonnées...

Ce commentaire est au moins ingénieux, mais il faut se garder d'en

(1) *Bénédiction.*
(2) *Litanies de Satan.*
(3) *Au lecteur.*
(4) *Le Rebelle.*
(5) Est-ce voulu ? ou au contraire, spontané ? Probablement plus spontané que voulu, bien que Baudelaire ait possédé, de toute évidence, une certaine érudition en matière de liturgie, de théologie et de mystique. Voir à ce sujet une lettre que Villiers de l'Isle-Adam lui écrit de Solesmes pour lui signaler le *Mystique* de Gorres et la *Vie de Jésus*, de Sepp, Cf., *Rougement* : Villiers de l'Isle-Adam, *Mercure de France*, 1901, p. 99.

faire une méthode dont le résultat, paradoxal et dangereux, serait d'ériger Baudelaire en docteur de l'Eglise.

Si nous voulons définir maintenant l'influence exercée par cette théologie sur l'esthétique de Baudelaire, nous dirons qu'elle lui a révélé ces vérités éternelles qui sont la substance même de tout grand art et qui, seules, permettent à l'artiste de créer une œuvre dans laquelle chaque moyen d'expression converge vers l'idée : c'est le principe même du symbolisme.

***

Et maintenant, l'influence de la psychologie. Cette conception baudelairienne de l'homme, cette éternelle postulation entre l'esprit et la chair, entre Satan et Dieu ; ce dualisme crée le rythme général des *Fleurs du Mal* qui est le parallélisme, l'antithèse. Antithèse, non pas extérieure, artificielle, verbale, *romantique*, mais intérieure, naturelle, morale, *classique*. Ce n'est pas l'image, le rapprochement plus ou moins forcé de deux disparates, qui donne l'illusion de la pensée ; c'est la vérité psychologique, c'est le complexe psychique, — toute cette analyse impitoyable du moi par le moi, — qui amène l'image, détermine les comparaisons et les oppositions, le choix des mots et le rythme de la phrase. Prenez, par exemple, ce vers :

« Des divans profonds comme des tombeaux (1) :

Si l'on songe au péché de la chair et à la mort spirituelle, sa conséquence, combien cette image, qui a pu au premier abord paraître macabre, se révèle au contraire exacte et magnifique. De même, la fameuse *Charogne*, antithèse entre la corruption du corps et l'immortalité essentielle de l'âme, loin d'être une boule puante lancée dans les jambes des bourgeois pour qu'ils se bouchent le nez, est un chef-d'œuvre de poésie chrétienne, continue la tradition des psaumes, des hymnes, des sermonnaires et des tombeaux sculptés (2).

***

Relisez les premières pages de *Là-Bas* : Durtal, dégoûté du naturalisme à la remorque duquel il s'est péniblement traîné, cherche une nouvelle forme d'art, capable d'exprimer toutes les complications et toutes les inquiétudes et toutes les aspirations de l'esprit moderne ; en quête d'un « naturalisme spiritualiste », il découvre l'art chrétien. Or quelle est l'essence de cet art ? Prenez-le à ses origines et suivez-le jusqu'à la fin du moyen âge, c'est-à-dire durant les douze siècles de son épanouissement et de sa plénitude ; vous constaterez que le définissent trois caractères : le *réalisme*, respect de la nature, exactitude et véracité dans sa reproduc-

---

(1) *La mort des amants*.
(2) Cf. dans notre *Baudelaire*, IIe p., ch. V : Baudelaire et le christianisme du moyen âge.

tion, allant, sans craindre les choses ni les mots qui les désignent, jusqu'aux violences et aux outrances, jusqu'au cadavre, et même au-dessous ; le *mysticisme*, fusant dans son élévation,

> « Par delà le soleil, par delà les éthers,
> « Par delà les confins des sphères étoilées, (1)

jusqu'à l'invisible, l'immatériel et l'inconnaissable ; enfin le *dogmatisme*, c'est-à-dire les vérités fondamentales, premières et divines, les solutions théologiques de la destinée humaine. Mais, réalisme, mysticisme, dogmatisme, n'est-ce point la triple racine des *Fleurs du Mal* ? Le dogmatisme de Baudelaire — ce que nous appelions tout à l'heure sa métaphysique, — ne pouvait s'exprimer esthétiquement que par le choc de l'extrême réalisme et de l'extrême mysticité. Nous avons ainsi une *antithèse esthétique* par laquelle s'exprime et se rythme à son tour cette *antithèse morale* à laquelle aboutit la conception que le poète se fait de l'homme et de la vie, — sa psychologie. Nous voyons encore mieux ainsi combien l'antithèse baudelairienne diffère de l'antithèse romantique, — celle de Victor Hugo dans la *Légende des siècles* ou dans son théâtre. Cette dernière n'est qu'un procédé, une figure de style dont l'éclat voile fort peu une conception primaire de l'homme et de l'histoire. Dans les *Fleurs du Mal*, au contraire, l'antithèse est la forme verbale, plastique, donnée à une véritable *antinomie* philosophique : l'esprit et la chair, le bien et le mal, le spleen et l'idéal, — voilà ce qui justifie le contraste, dans l'expression, entre le réalisme et le mysticisme. Et il ne s'agit pas de manichéisme, comme on en a voulu accuser Baudelaire, en oubliant qu'il est un poète inspiré par la hantise de la chair, du péché, du démon. Car cette opposition de deux vérités : la *thèse* et l'*antithèse*, le Ciel et l'Enfer, — qui est le ciel en creux (2), — est justifiée à son tour par la présence d'une *synthèse* supérieure qui les domine en les expliquant, en les conciliant, et les rendant nécessaires, providentielles. C'est précisément chez Baudelaire l'idée dogmatique de Dieu, l'idée théologique de la Providence. Les *Fleurs du Mal* peuvent se définir : le poème du Péché originel ; cette doctrine présuppose, il est vrai, l'homme placé entre le bien et le mal, et libre d'opter entre la défense divine et la tentation diabolique, mais elle présuppose avant tout la Création et le Créateur. Comment exprimer cela en art ? Par le *symbolisme*, auquel nous aboutissons de nouveau.

***

Baudelaire est le véritable créateur du symbolisme, si nous entendons par ce mot ce que lui-même entendait : la coïncidence de plusieurs arts pour exprimer une vérité éternelle, mais pour l'exprimer *mystiquement*, c'est-à-dire en lui donnant une forme concrète, vivante, humaine, en

---

(1) *Bénédiction*.
(2) Barbey d'Aurevilly.

substituant à la raison abstraite les mobiles purement humains qui gouvernent le cœur, c'est-à-dire les passions, en substituant au raisonnement enchaîné, le rythme qui gouverne l'art (1).

Mais le symbole n'est qu'un procédé d'école, un succédané de l'antithèse romantique, s'il n'implique chez le poète une conception de l'homme et du monde, une foi : toujours la métaphysique et la psychologie. Méditez les admirables pages écrites par Baudelaire sur Richard Wagner et *Tannhäuser* : elles résument la crise qu'il a traversée depuis 1857, et constituent son testament esthétique. Vous y verrez que pour lui, l'art n'est pas un jeu, mais quelque chose de divin (2) ; comme Virgile guidait son Dante, ainsi l'artiste, à travers l'Enfer et le Purgatoire, conduit l'homme au Paradis, à la vision béatifique : il faudrait citer ici *les Phares.*

Mais comment l'artiste peut-il conduire l'homme au divin ? Par le symbolisme toujours, dont la meilleure définition est encore celle de saint Paul en son épître aux Romains : « Les choses invisibles de Dieu nous sont révélées par celles qu'il a revêtues d'une forme visible. » Baudelaire, d'ailleurs, ne professe-t-il pas la même doctrine sous une forme un peu plus compliquée, un peu plus moderne, lorsqu'il affirme que les choses se sont toujours exprimées par une analogie réciproque depuis le jour où Dieu a proféré le monde « comme une complexe et indivisible totalité. » (3)

***

Prendre l'homme moderne dans toute sa complexité, dans toute sa vérité psychologiques, le poser comme un point sur cette circonférence en perpétuel mouvement : la vie ; mais le poser en face de ce centre immobile : le principe divin : tel est, pour Baudelaire commentant *Tannhäuser*, le but, la fin de l'art. Ainsi, dans tout grand art, il y a deux éléments : un élément éternel, qu'il nomme l'élément *classique*, et un élément transitoire, qu'il nomme l'élément *romantique.* L'élément classique enveloppe le romantique de la même manière que la substance contient l'accident, de la même manière que l'éternité enveloppe le temporel. L'opposition entre le classicisme et le romantisme n'est donc, aux yeux de Baudelaire, comme à ceux de son maître Delacroix, dont il procède ici, qu'apparente : il appartient au génie d'en faire la synthèse. Sans la modernité point de vie ; mais sans l'éternel, point de vérité.

Or, quelle forme d'art choisir pour opérer cette synthèse ? le drame.

---

(1) Comparez, pour saisir la différence, l'enchaînement des syllogismes par lequel saint Thomas explique l'Eucharistie dans *la Somme théologique*, avec le rythme par lequel il la glorifie dans les hymnes de son *Office du Saint-Sacrement.*

(2) « C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous a fait considérer la Terre ou ses spectacles comme un aperçu, une *correspondance* du Ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au delà, et que révèle la vie, est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par la poésie, par et *à travers* la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau..... » *Art romantique*, 167.

(3) Richard Wagner et Tannhäuser, *Art romantique*, p. 215, ailleurs (p. 173), il parle du « symbolisme universel... répertoire de toute métaphore ».

L'idée dramatique a toujours hanté Baudelaire : voyez les ébauches et les plans recueillis dans ses œuvres posthumes. Mais les *Fleurs du mal* ne sont-elles point un drame, avant tout un drame, essentiellement un drame ? un drame comme *Hamlet*, *Manfred* ou le *Faust*, le drame de l'homme moderne ? On a reproché au poète l'artificialité, l'insincérité de certaines pièces : c'est qu'on les a trop jugées du point de vue lyrique, tandis qu'elles sont les voix d'acteurs indispensables à cette tragédie sacrée et à son dénouement selon l'ordre et la justice (1). Le drame, — nous l'entendons ici dans son essence et dans son étymologie : action, conflit, — est donc la forme la plus capable de recevoir une vérité éternelle. Ainsi nous redécouvrons la source commune de la philosophie et de la poésie. La philosophie remonte à l'éternel par l'abstraction, hors du temps et de l'espace ; dans le temps et l'espace on y remonte par le passé (2). La philosophie définit l'éternel par une formule, mais l'art l'évoque par un mythe. C'est pourquoi un artiste n'est grand que dans la mesure où il est capable de faire vivre dans l'âme de son temps l'âme des siècles, et dans son âme à lui, l'âme des hommes. Car l'artiste est un créateur à l'image de Dieu, de Dieu qui a proféré le monde, répétons la définition de Baudelaire, « dans son indissoluble et complexe totalité », de Dieu qui a donné à l'invisible le visible pour signe.

Mais comment l'artiste, sans se croire sottement un prophète comme le père Hugo, créera-t-il à l'image de Dieu ? En ramenant la totalité à l'unité, par les « coïncidences » et les « correspondances ». Plus l'idée de l'artiste sera haute, plus aussi, pour la réaliser, il aura besoin de moyens pour les faire converger vers le centre marqué par cette idée même. La convergence de la poésie, de la musique et du décor plastique, voilà ce que Baudelaire admirait avec tant de ferveur dans l'art wagnérien. Le sien est assez analogue, car il est à la fois *classique*, c'est-à-dire verbal, — ne craignant ni la clarté, ni la simplicité, le prosaïsme, ni même l'éloquence et la rhétorique ; — *plastique* et *musical*.

Le drame sera donc symbolique et lyrique. Or, plus on s'approche de l'invisible, de l'éternel, plus on descend dans les siècles et dans sa conscience, — et plus les ordinaires moyens d'expression se révèlent impuissants. Le premier qui se révèle impuissant, c'est le discours, avec ses règles de prosodie ou de grammaire. Le second, beaucoup plus tard, c'est la vision, l'évocation, l'image. Alors, il ne reste plus que la musique : elle seule, comme a dit Baudelaire, « creuse le Ciel ». Ainsi les grands mystiques ont commencé par la doctrine, ils ont continué par la vision ; ils

---

(1) Par exemple, les *Litanies de Satan* et les « pièces condamnées » qu'on n'aurait jamais condamnées, sauf une, si on les avait comprises ainsi.

Nous ne pouvons nous empêcher de citer ici Ernest Hello : « Quel est le dénoue- « ment vrai du drame, le dénouement légitime ? La justice. La fatalité, le hasard, « le néant et la honte ont fait leur temps. La justice est la catastrophe véritable. La « justice est *suivant la strophe*, elle est suivant la parole que chante le chœur invisible. « La justice est sa loi, c'est elle qui doit dire les noms des vrais acteurs, non pas les « noms qu'ils ont avant le drame, mais les noms qu'ils ont après le drame, leurs « noms conquis . » *L'homme*, p. 349.

(2) « Le passé, c'est-à-dire l'éternel. » R. Wagner, *Art romant.*, p. 252.

ont abouti à l'extase ineffable (1). Voilà pourquoi Baudelaire a été obsédé d'une forme libérée : le rythme pur.

Quel doit être maintenant l' « habitus » de l'artiste pour réaliser une telle œuvre ? Baudelaire l'a dit à propos de Delacroix, il l'a répété à propos de Wagner : homme d'ordre, homme passionné (2). Un lyrique et un philosophe. Un romantique et un classique. Lui-même avait trop souffert de l'anarchie intérieure pour que l'ordre intérieur ne se soit pas imposé à lui comme une loi : non seulement pour l'homme, mais encore pour l'artiste ; non seulement pour la vie, mais encore pour l'art : « Les bénéfices éternels de la contrainte » (3). N'ayant pu, car il était trop tard, imposer cette contrainte à sa vie, — n'avoue-t-il point n'avoir jamais eu l'esprit de conduite ? (4). — il l'a tout au moins imposé à son art. Il a exigé que l'artiste fût intelligence et volonté, dans la mesure même où il est, et doit être, passion et imagination. Il a exigé que cette intelligence et cette volonté fussent, la première d'autant plus lucide, la seconde d'autant plus forte, que l'imagination est exubérante, et violente la passion. Il a formulé ainsi une règle dont l'application ne fait que commencer, et qui, — par opposition au romantisme et à sa « poésie du cœur » que lui, Baudelaire, méprisait tant ; par opposition au réalisme, enregistreur sans choix et copieur sans originalité, qu'il méprisait plus encore, — marque le commencement d'une ère nouvelle en esthétique : *la suprématie de l'intelligence, la prédominance de la conception sur l'émotion comme sur la vision* (5).

C'est par là surtout que Baudelaire est un des maîtres de notre génération.

G. de REYNOLD.

---

(1) La triple ascension de l'âme : la *vie purgative*, application de la loi morale dont l'autorité purge l'âme des passions et la détache du monde ; la *vie contemplative*, où commence la vision béatifique ; enfin la *vie unitive*, où la parole se tait et défaillent les sens. Alors commencent les chants de joie et la danse. Cf. *Dante*, Paradiso, les 12e et 14e chants (mouvement circulaire de la sphère symbolique).

(2) Il admire dans Delacroix : *a*) « une passion immense, doublée d'une volonté formidable », *b*) un homme cultivé, nourri de haute littérature, *c*) un homme du monde, *d*) un classique, ami des règles, et un romantique réconciliés. Cf. *Art romant.*, *L'Œuvre et la vie d'E. D.*, part., p. 8 et s. Mais c'est à Wagner (*ibid.*, 249) qu'il applique la formule « homme d'ordre et homme passionné ».

(3) *Art romant.*, 175 ; même idées à propos de Delacroix, p. 13.

(4) Cf. dans les *Lettres inédites* à sa mère, Paris, Conard, 1918, la lettre du 6 mai 1861, p. 226 s.

(5) « Congédier la passion et la raison c'est tuer la littérature. Renier les efforts de la société précédente chrétienne et philosophique, c'est se suicider, c'est refuser la force et les moyens de perfectionnement. » *Art. romant.*, p. 306.

SOCIOLOGIQUE

L'ACHEMINEMENT VERS LES GRANDS

CONSEILS INTERNATIONAUX

VERSAILLES (1919), WASHINGTON (1921), GÊNES (1922)

PAR

HENRI HERTZ

On proteste, dans la Presse, contre les « Conférences ». Nous donnons ci-dessous un article de notre collaborateur Henri Hertz sur les Conférences ; *il donne une vue d'ensemble sur l'état embryonnaire actuel de ces organisations, nouvelles dans l'histoire politique et économique des peuples, vastes syndicats des pouvoirs dirigeants des nations. Les syndicats tendant à empêcher l'acte individuel du syndiqué, nous attendons des* conférences *la régulation des rapports internationaux, le réfrènement des appétits particuliers, un commencement d'entrave aux coups de tête individuels, donc la limitation des déclarations de guerre impulsives, la création d'un état de paix plus stable, — la paix étant le seul état du milieu social favorable à l'éclosion des œuvres d'esprit nouveau sous toutes ses modalités.* E. N.

En 1815, on considéra le Congrès de Vienne comme une nouveauté surprenante dans l'histoire. Jamais autant de peuples ne s'étaient trouvés présents, à la même table, dans un but *politique*.

En 1915, lorsqu'on comprit quel développement allait prendre la Grande Guerre, on pressentit qu'un autre Congrès infiniment plus vaste la fermerait.

En 1918, quand la Grande Guerre se termina, vingt-trois nations étaient coalisées contre trois, vingt-six nations allaient se réunir pour fixer les termes d'une charte de paix.

Ce formidable concile *politique* commença ses travaux à Paris, en

décembre 1918. Il les acheva en juin 1919, à Versailles. Il les sanctionna dans un énorme volume diplomatique, le Traité de Versailles.

En 1920, la force des faits se mit en travers des articles du Traité de Versailles. Ses principes mêmes furent répudiés par une des principales puissances signataires, l'Amérique.

Alors se succédèrent, en vue d'ajuster le Traité aux faits de plus en plus rebelles, des conférences non pas plénières, mais partielles, ce qu'on a appelé les Conseils suprêmes, ordinairement précédés de conversations préparatoires : ils se réunirent à Spa, à Hythe, à Boulogne, à San-Remo, à Paris, à Londres, à Cannes. Ils convoquèrent une fois les Allemands : à Spa. L'Amérique délégua, une fois ou deux, un représentant muet, un « observateur ».

Les Conseils suprêmes ont-ils suffi à éclaircir et assouplir le Traité de Versailles, avec l'aide d'une autre conférence limitée, qui a lieu périodiquement, la Conférence des Ambassadeurs ? Non, puisqu'on en est venu à des arrangements bilatéraux dont celui de Wiesbaden, signé entre la France et l'Allemagne par M. Loucheur et M. Rathenau, est le type.

D'après ce tableau, il semblerait que loin de s'acheminer vers de grands Conseils internationaux, on retournât donc plutôt aux petits Traités et que la Conférence de Versailles, après avoir donné l'illusion d'être un grand Conseil international auprès duquel le Congrès de Vienne devait paraître peu de chose, n'ait été qu'une tentative avortée dont le Traité de Versailles fut le produit boursouflé.

Mais, au moment de s'arrêter à cette conclusion, n'est-on pas aux prises avec un doute né de la contemplation même de la guerre ?

On se retourne vers la Grande Guerre d'où sont sortis, pour la clore, la Conférence et le Traité de Versailles, et l'on se demande s'il est possible qu'une aussi extraordinaire conjuration de nations, coup sur coup soulevées côte à côte ou face à face, n'ait eu aucune force contre les habitudes politiques qu'elle avait mission de rompre.

Dès 1915, et d'année en année, davantage, la guerre prit l'aspect d'une immense insurrection internationale, dans le bouillonnement de laquelle les contrariétés nationales s'effacèrent. L'avenir international du monde, dans la boue et le sang, y imprima son sceau. Vingt millions de citoyens en armes se regardèrent et, sous le sort et l'uniforme communs de la guerre, découvrirent leur ressemblance. Plus de six millions moururent pour cela.

Un homme qui, par la suite, fut couvert de sarcasmes et d'injures, le président Wilson, se révéla l'interprète admirable de l'espérance qui les animait.

Comme si ce tumulte gigantesque au cours duquel la civilisation se plongea, pendant quatre ans, dans la barbarie, n'employant ses plus sublimes découvertes qu'à des fins barbares, était le préambule d'une transformation fondamentale des mœurs, une sorte de décadence exaltée s'abattit sur les peuples. Les plus étonnants contrastes s'y heurtèrent. Les excès et les extrêmes, en tous sens, s'affrontèrent. L'Univers entier devint un « Bas Empire », dévoré de misères, de vices, d'aspirations,

cahoté de la grandeur à la vilenie. La patience des soldats se nourrit d'une abnégation convulsive, dans laquelle des plaisirs cyniques alternaient avec de merveilleuses vertus. Ils s'y sentaient nouveaux et ils attendaient, pour les jours meilleurs, une autre nouveauté encore, plus saine et plus belle.

Devant ce spectacle, on a peine à croire que la marche des événements ait été, tout d'un coup, à l'opposé de pareilles injonctions, de pareilles promesses, que, brusquement, la paix n'ait plus su tenir les engagements renfermés dans la guerre.

***

Si tel n'est pas le sens qu'il convient de donner à la régression diplomatique que j'ai retracée, alors que signifie-t-elle ?

Je pense qu'elle signifie que la Conférence et le Traité de Versailles, loin de constituer, comme on est trop enclin à le concevoir, un résultat, un but atteints, ne sont, au contraire, qu'une borne de départ. On ne saurait sans danger s'y appuyer comme sur une solution ; on ne saurait, non plus, sans injustice, les renier comme des erreurs.

Ils font corps avec la guerre. Ils sont la première mouture pacifique, informe et incomplète comme lui, de son forcené brassage international.

Prétendre que le Traité n'a pas de valeur internationale est faux. Mais prétendre qu'il est doué d'une grande efficacité internationale, ne l'est pas moins.

Le vaste espoir de la guerre y a sa place, puisqu'il a fondé « la Société des Nations ». Seulement la Société des Nations n'est encore qu'une Académie politique.

La physionomie des débats d'où il naquit fut double. Il y eut bien vingt-trois nations autour d'une table. Il y eut, plus souvent, quatre hommes, ou trois ou même deux, enfermés dans une chambre, décidant pour tous les autres.

L'appétit de rénovation, selon un idéal plus spacieux, fut manifeste et, chez la plupart, sincère. N'empêche que lorsqu'à la fin de juin 1919, M. Wilson quitta Paris avec la précipitation d'un homme excédé qui s'enfuit, il avait l'amère conviction d'avoir signé un statut indigne des messages par lesquels il l'avait annoncé. La guerre avait projeté sur le premier état de la paix, ses vues et ses réalisations contradictoires, pleines d'élans et de réticences, et continuellement déréglées.

C'est pour cela que les lendemains des « Grands Jours » de Versailles furent si tristes, si désabusés. On avait eu le tort de se persuader que tout était fini. On crut alors qu'il fallait tout recommencer. En réalité, tout n'était que commencé. Le Traité n'était qu'un devis de la paix, décalqué sur les soubresauts de la guerre. On l'avait pris pour l'édifice habitable. Aussi tomba-t-on dans d'étranges timidités et d'ombrageuses fureurs. La foi internationale vacilla. Il n'en subsista même pas cette

flamme hagarde que l'on vit, à Versailles, agiter ses lueurs et ses ombres, sur un utopique in-folio.

Voilà comment de la Conférence de Versailles on descendit à des conversations isolées, comment de sa double méthode on ne garda que le huis-clos à peine entrebaillé des Conseils suprêmes, comment le vaste ensemble qu'elle avait ébauché s'émietta, se morcela, chacun se rencoignant dans ses intérêts, chacun se préoccupant d'arracher à ses voisins immédiats, au jour le jour, des contrats hâtifs et fragmentaires.

Voilà également pourquoi l'Amérique qui, à cause de son éloignement et de la haute visée d'où le président Wilson l'avait fait partir, perdait pied au milieu du fourmillement des détails du Traité et des chicanes de l'Europe, se retira de la paix « guerrière » pour rechercher, à loisir, la formule de la grande paix qui n'avait pas encore été trouvée.

***

Les tâtonnements des Conseils particuliers substitués en Europe au Grand Conseil de Versailles ni en 1920, ni en 1921, n'amenèrent aucune manifestation d'ensemble marquant une nouvelle étape dans la voie internationale.

Les réflexions de l'Amérique, en 1921, en amenèrent une : la Conférence de Washington.

Les deux événements ne peuvent être dissociés. Si l'Amérique n'avait pas abandonné le pacte commun de Versailles, ou si l'Europe avait pris l'initiative de le remanier, sans doute que la Conférence de Washington n'aurait pas eu lieu, aussi vite, tout au moins.

Mais, sourdement, le besoin se faisait sentir de ne pas laisser déchoir l'inspiration issue de la Grande Guerre. Une gêne, d'ordre idéal, depuis la faillite partielle de Versailles, pesait sur le monde. Les consciences déçues menaçaient de se réfugier, soit, de nouveau dans la guerre, soit dans la révolution. Rapidement, le président des Etats-Unis récemment élu, M. Harding, convoqua la Conférence de Washington.

Il le fit pour un but en apparence limité. Il ne convoqua que huit nations. Le but fut la paix dans l'océan Pacifique. Les huit nations furent celles y possédant des rivages et des ports.

Qui s'y trompa ? Dès le début, la discussion atteignit une ampleur qu'à aucun moment on n'avait envisagée à Versailles, posa le problème, international, par excellence, du désarmement concerté et proportionnel sur terre et sur mer.

Cependant, a-t-on le droit d'affirmer que la Conférence de Washington qui vient, à l'heure actuelle, de terminer ses travaux, aura tenu ce qu'on en augurait ? Se sera-t-elle tenue à sa hauteur préliminaire ? Aura-t-elle amélioré la situation et la conscience générale ? Aura-t-elle été plus loin que Versailles ?

Ses débats ont traversé diverses fluctuations, dont l'écho passionné

arriva en Europe. A une période d'enthousiasme succéda une période d'analyse, puis vinrent des querelles particulières.

La réponse est : Oui, la conférence de Washington aura été opérante, parce qu'elle aura ramené les yeux baissés sur l'horizon international.

Mais, en même temps, elle est : Non, parce qu'elle aura, exactement comme celle de Versailles, reculé, peu à peu, de la décision simple et synthétique qu'elle s'était proposée à des marchandages resserrés dans des considérations de frontières, d'usages, de traditions, d'opportunité.

La réponse est : Non encore, parce qu'on peut prévoir, à peu près à coup sûr, que de la conférence de Washington sortiront autant de Conseils suprêmes, de conférences des ambassadeurs et d'arrangements de Wiesbaden qu'il en est sorti de la Conférence de Versailles.

***

La phase accomplie, l'étape parcourue entre Versailles et Washington aboutissent donc à cette question :

Si les Grands Conseils internationaux ont été obligés, à deux reprises, de se résoudre en conseils particuliers et en petits traités « à bail », conformément à l'ancienne manière diplomatique, n'y aurait-il pas lieu plutôt de revenir purement et simplement à celle-ci ?

Tel est précisément le problème sur lequel les chefs de gouvernements sont si aigrement divisés en ce moment.

M. Lloyd George, à la question, a répondu négativement. Et il a invité M. Briand à venir à Londres, puis à Cannes en conférer avec lui.

A Londres, puis à Cannes, courageusement, M. Briand a proclamé qu'il gardait intacte, en dépit des mécomptes, sa croyance internationale et que, sous aucun prétexte, il ne se replierait sur le vieux rituel diplomatique.

Mais la Chambre française n'a pas suivi M. Briand.

Et M. Poincaré, son successeur, semble en train de se replier sur le vieux rituel.

Qui a raison ? Quel tribunal, quelle expérience développera le problème et le résoudra ?

C'est Gênes.

La Conférence de Gênes ne réussira peut-être pas. Il se peut même, murmure-t-on, qu'elle ne parvienne point à se réunir.

Je dis : Gênes, parce qu'on a dit : Gênes.

Mais que ce soit celle-ci ou une autre, il n'est pas douteux que du long effort international infécond et décevant, inauguré par la guerre en 1914, mal adapté par la Conférence de Versailles en 1919, mal ensuite par celle de Washington en 1921, et ballotté de conciliabules en conciliabules, et de mésententes en « petites ententes », ressort à présent la nécessité d'un troisième essai de Grand Conseil international, conçu et mené dans des conditions différentes.

A Gênes, d'après le programme prévu à Cannes, quarante-trois nations seront rassemblées.

Toutes les réserves sentimentales dont on n'a pu s'abstraire jusqu'ici, seront cette fois écartées.

L'Allemagne qui est allée à Versailles en accusée, qui est allée à Spa, à Paris, à Londres, à Cannes, en débitrice, qui est allée à Wiesbaden discuter des hypothèques de créances, ira à Gênes prendre part à une élaboration internationale.

La Russie, qui est allée à Brest-Litovsk et qui n'est pas allée à Versailles, qui a subi le blocus matériel de ses anciens alliés, qui subit encore leur blocus moral, dont le gouvernement révolutionnaire a été reconnu par les uns et dénié par les autres, ira à Gênes, d'égale à égale avec la France, l'Angleterre, l'Allemagne, l'Italie.

Les neutres dont, de 1914 à 1918, les sympathies oscillèrent, dont les attaches anciennes se sont successivement rompues, puis renouées entre 1919 et 1922, qui ont secoué des vassalités, qui en ont repris, qui croient encore à la neutralité, tout en désirant s'en affranchir, qui n'ont été nulle part, ni à Versailles, ni à aucun Conseil suprême, ni à aucune Conférence des ambassadeurs, ni à Washington, sauf la Hollande, iront à Gênes discuter librement sur le jeu de la vie en Europe.

Les jeunes peuples, les petits peuples libérés ou élevés par la guerre, la Roumanie, la Tchéco-Slovaquie, la Pologne, la Yougo-Slavie, la Bulgarie, la Hongrie, la République d'Autriche, la Turquie, dont les uns à Versailles ont dû se taire, dont les autres à Saint-Germain, à Neuilly, ont dû s'incliner, iront à Gênes former autour des grands peuples une ligue redoutable.

Aucune prédominance, aucune suzeraineté ne sera possible, dans les proportions où elle s'imposa à Versailles. Il n'y aura plus deux ou trois « grands barons » à partager, à leur gré, les royaumes et les provinces. Cette réviviscence féodale, sous une forme bureaucratique, sera moins facile.

— Il ne s'agira que de considérations économiques, objecte-t-on.

Soit !

Je ferai remarquer, pourtant, qu'il n'est aucune assemblée, étendue ou restreinte, provoquée par les suites de la Grande Guerre, qui ne se soit, à quelque égard, dérobée aux fins qu'on lui avait assignées, pour en assumer et, parfois, en usurper d'autres. La complexité d'une crise aussi compacte fait que la spécialisation des Conférences et la discrimination des sujets ne demeurent point, ne peuvent point demeurer dans la mesure exacte où on avait dessein de les laisser. On s'aperçoit que tout se lie, s'enchevêtre, se chevauche.

A Versailles on voulut mettre à part le point de vue international. Mis à part, il s'est desséché. Il est venu, par contre, imprégner et encombrer la tractation purement franco-allemande, au point de la rendre inextricable, si on se bornait à elle, et, pareillement inextricable si on se bornait à lui. En vue d'y remédier, suivant les pays, les partis, les préjugés et les tempéraments, on parla, tantôt d'internationaliser, tantôt de « rena-

tionaliser » davantage le Traité. Les conseils techniques qui s'attachèrent à l'endiguer, débordèrent eux-mêmes à chaque instant de leurs instructions et de leurs prérogatives.

A Washington, on déclara que la Conférence ne traiterait que les affaires du Pacifique, et de l'équilibre naval qui en est le corollaire. Ouvertement, on y a abordé le problème général de l'équilibre des forces navales et militaires ; secrètement on y a étudié tous les problèmes européens, asiatiques et américains.

Tous les problèmes en effet, chaque fois qu'un seul problème est posé, l'enrobent et le grossissent. La confusion entraîne la connexité. Une sorte d'aimantation inéluctable attire les conflits, les amalgame ; aucune volonté n'est de force à les disjoindre. Témoignage significatif qu'aucune solution partielle, non plus, ne peut leur être donnée, qu'il y faudra, coûte que coûte, une solution d'ensemble.

Après que nous avons vu un Conseil de l'envergure de celui de Versailles se ramifier en petits conseils, et ceux-ci, à leur tour, engendrer le grand débat de Washington, nous sommes bien conduits à admettre qu'au-dessous des événements, du disparate des faits, de l'embarras des circonstances, de la résistance des hommes, du mécanisme monotone des chancelleries, des ombrages de chaque sensibilité nationale, agit une fatalité dont la puissance est irrésistible.

Quels sont les arbitres des temps, les maîtres de l'heure qui oseraient se porter garants que le prochain Grand Conseil international, celui qui se déroulera à Gênes, ou ailleurs, si celui de Gênes est mort-né, n'outrepassera pas son programme économique ? Est-ce que, s'il en était ainsi, ceux qui se croient le devoir de sauvegarder d'autres politiques que la politique internationale, montreraient une telle appréhension à son approche, auraient tellement peur de s'y rendre ?

Henri Hertz.

SCIENCES

LA TRANSMUTATION DE LA MATIÈRE et L'ÉNERGIE

PAR

JEAN LABADIÉ

HOMMAGE AUX ALCHIMISTES

La légende veut que Raymond Lulle ait fabriqué de l'or pour le roi d'Angleterre, Edouard III.

De nos jours, le mouvement légendaire participe de l'accélération universelle, et c'est le télégraphe qui apporte l'incroyable nouvelle : Edison en Amérique, « un savant » en Allemagne, seraient en voie de fabriquer de l'or — et même de le fabriquer industriellement.

Quoi qu'il en soit des légendes (séculaires ou télégraphiques) un rapprochement singulier apparaît tout de suite : pour faire l'or, Raymond Lulle partait du plomb et du mercure ; les alchimistes modernes partiraient, eux aussi, du plomb. Tout se passe donc comme si Raymond Lulle et ses confrères avaient flairé nos « poids atomiques » et soupçonné les parentés des corps simples en fonction de ces poids.

Transmuter la matière, à tout prendre, la chimie la plus classique n'a jamais eu d'autre but. Si elle transmute depuis longtemps des corps qu'elle appelle *composés*, c'est qu'elle est parvenue à les analyser et même cette analyse fut la première des transmutations. Quand elle transmutera des corps *simples*, elle décrètera simplement que ces corps étaient composés — composés probablement par agencement complexe d'un élément unique. Depuis trois quarts de siècle on a deviné quel était cet élément : l'Hydrogène (Prout).

Notre pierre philosophale, ramenée à l'état de pur symbole (qu'elle ne cessa d'ailleurs jamais de revêtir dans l'esprit des vrais savants du moyen âge) n'est autre que la formule moderne de la *radioactivité*. De mieux en mieux étudiée, celle-ci s'affirme, en effet, très précisément, comme la clef de voûte à laquelle vont s'arcbouter la chimie d'une part et, de l'autre, la biologie. Dès à présent, l'étude des *colloïdes* nous montre d'une manière à peu près certaine le phénomène radioactif comme la condition première de la naissance des protoplasmes, aux origines géologiques de la vie. Est-ce donc par hasard ou bien par intuition que les alchimiste reliaient ensemble ces deux idéaux : transmuter la matière et faire de la vie, créer l'*homunculus* parallèlement à l'or ?

Le succès de la chimie moderne, *s'il était réel*, serait donc la réalisation

du problème alchimiste dans toute son ampleur. Dans ces conditions, pourquoi nos savants positifs ont-ils pu traiter ce problème de chimérique ?

Simplement parce qu'ils ont cru l'avoir purgé de son vieux mysticisme pour l'avoir énoncé en langage moderne. Or, ce mysticisme, ils ne l'ont ni détruit ni même atténué, ainsi que nous verrons. Certains romanciers actuels de la science sont peut-être en train de le renforcer.

LE SOI-DISANT MONISME ÉNERGÉTIQUE

Dans la chimie de Lavoisier toute transmutation consiste à passer d'un corps à un autre par dissociation intermédiaire en plusieurs éléments communs. Le nombre de ces corps élémentaires fut vite limité. On les nomma *corps simples*. Tout collégien en sait la liste.

En outre, l'opération, tant dans le sens de l'analyse que dans celui de la synthèse, fut notée comme positive ou comme négative suivant qu'elle dégageait de l'énergie ou qu'elle en absorbait. La chimie du XIXe siècle, dont le théoricien prééminent fut Berthelot, consistait essentiellement en une *thermochimie*. La forme d'énergie qu'elle maniait était la chaleur.

Dans la chimie nouvelle, le phénomène thermique cède la place au phénomène électrique. On appelle cette science une physico-chimie. On pourrait aussi bien l'appeler une *physique de l'électron*. Physique essentiellement abstraite puisque son objet direct, l'atome, est insaisissable à nos sens et que, par conséquent, toutes les « lois » du mouvement atomique doivent être tirées, par induction ou déduction, d'observations indirectes.

La plus ordinaire et aussi la plus féconde de ces observations prend pour thème les accidents du phénomène optique lui-même : raies caractéristiques du spectre, interférences des ondes lumineuses, etc. On conçoit qu'une telle science, obligée d'observer la lumière au moyen du regard, obligée de prendre l'onde lumineuse à la fois comme objet et comme instrument, touche à la limite des moyens objectifs de l'expérience. D'où le conflit entre l'esprit qui pense et l'œil qui voit, entre la logique des équations et celle des mesures.

Il n'est donc pas étonnant qu'après maintes révoltes de la logique mathématique de l'esprit contre la logique expérimentale des faits, une telle physico-chimie, science hybride, mi-algébrique, mi-empirique, ait abouti à l'identification de ce qu'on eût appelé jadis la cause et l'effet. *La matière n'est plus, actuellement, le véhicule de l'énergie, ni l'énergie la cause du mouvement de la matière.* Energie et matière sont devenus indiscernables (Einstein).

Le physicien-chimiste peut indifféremment énoncer : « l'énergie, c'est de la matière », ou : « la matière, c'est de l'énergie ». Toutefois il est obligé d'ajouter : « l'une et l'autre sont de l'électricité ».

RÉTABLISSEMENT DU DUALISME NÉCESSAIRE

L'ancien dualisme est détruit, mais comme sans dualisme il n'est pas de pensée, voici comment l'esprit le rétablit :

Ce qu'on appelait autrefois « matière » est remplacé par de l'*électricité*

positive au moyen de cette image : le noyau de l'atome (ou ion positif). Ce qu'on appelait autrefois « énergie » devient, parallèlement, cette autre image : plusieurs corpuscules, chargés d'*électricité négative* (électrons) gravitent, à distances relativement grandes, autour de cet ion central positif, à la manière des planètes autour du soleil mais avec des vitesses angulaires immenses, à peine concevables.

Dès lors, qu'un électron-planète vienne, pour une cause quelconque, à se désorbiter, qu'il échappe à l'attraction nucléaire, s'évadant ainsi du système atomique, aussitôt un triple phénomène se produit : 1° un certaine quantité d'énergie est émise, libérée, irradiée dans l'espace ; 2° un corps nouveau se produit sous forme d'émanation ; 3° les électrons-planètes restant, voient leurs orbites modifiées. En s'évadant, l'électron fugitif a rompu l'équilibre d'ensemble auquel il participait. De ce fait, l'atome a changé de structure. Il y a eu double transmutation en un corps-émanation et en un corps-résidu, avec émission d'énergie.

A première vue, cette mutation ne semble pas différer de l'ensemble d'une réaction thermochimique, du type exothermique. Tout y est : rayonnement d'énergie, émission de corps volatils, cendre résiduelle.

Au moyen d'ingénieuses hypothèses, l'esprit semble donc avoir retrouvé dans l'expérience les anciennes dimensions de sa pensée et surtout son équilibre « spatial ». J'appelle ainsi la satisfaction logique de savoir *où* quelque chose est passé (en totalité ou en partie) quand on ne le retrouve plus dans la balance.

LA DURÉE ET L'ÉNERGIE

Malheureusement, une difficulté vient rompre cet équilibre. « Quelque chose s'est bien perdu » dans le phénomène de la transmutation atomique.

En effet. Si les atomes divers sont tous des composés du même élément, l'atome d'hydrogène, le poids atomique de tous les corps sera un multiple du poids atomique de l'hydrogène. Celui-ci étant pris comme unité, tous les autres seront donc des nombres entiers..... La loi de Prout, la série de Mendelejeff nous avaient permis de croire qu'il en était ainsi et de penser que les quelques exceptions constatées (par exemple, celle du chlore dont le poids atomique n'est pas entier mais fractionnaire) s'expliqueraient un jour. Or, c'est l'exception qui tend à devenir la règle. Chaque jour une mesure plus précise révèle un nouveau poids fractionnaire, situé *en dessous du multiple prévu*. Où est passé le complément de poids ?

Ce complément, c'est celui de l'énergie rayonnée. Car l'énergie est pesante (Einstein).

Mais l'énergie pesante ne se conçoit que dans une espace tétradimensionnel où le temps intervient.

Conclusion : le phénomène radioactif diffère du thermique en ce qu'ils ne peuvent cohabiter mathématiquement le même espace.

Vous direz que l'espace concret, expérimental « de tous les jours », prime un concept mathématique, même si celui-ci a été construit à l'usage de la physique. Vous avez raison. C'est pourquoi je voudrais vous montrer comment, sans recourir à Einstein, une comparaison sommaire mais attentive des deux phénomènes : combustion et radioactivité, conduit à considérer la *durée*, en physique, comme transcendant l'espace.

Le phénomène radioactif dure, la simple combustion n'a pas de durée propre.

1° LE PHÉNOMÈNE THERMIQUE NE DURE PAS. — Le temps d'horloge nécessaire à une combustion donnée dépend uniquement de l'intimité du mélange entre le combustible et le comburant (1). Placez un décimètre cube de noir de fumée *comprimé* dans une atmosphère d'oxygène, ce cube met un temps considérable à brûler. Prenez maintenant la même quantité de noir de fumée *pulvérisé*, pétrissez-la avec de l'oxygène liquide et vous obtenez le formidable explosif inventé par Georges Claude, dont la combustion dure seulement 1 trente millième de seconde. Cependant, ici et là, c'est, quantitativement au point de vue thermique, le même phénomène qui s'est déroulé.

Si une simple question de répartition spatiale des molécules en présence différencie à ce point la vitesse de la combustion, pour un mélange donné, c'est bien que la combustion n'a pas de durée propre.

2° LE PHÉNOMÈNE RADIOACTIF DURE, et sa *durée caractérise spécifiquement le corps radioactif considéré.*

Le *thorium* exige 30 milliards d'années pour devenir, croit-on, du bismuth. L'*uranium* demande 6 milliards d'années pour devenir du *radium* et celui-ci n'exige pas moins de 2.440 ans pour devenir.... on ne sait trop quoi, du plomb peut-être. Enfin, au cours de ces évolutions apparaissent d'autres corps radioactifs à vie plus rapide : l'*émanation-niton* dure seulement 5 jours 1/2 ; le *radium A*, 4 minutes 3 secondes ; le *radium B*, un peu plus d'une demi-heure et le *radium C*, un peu moins ; mais le *radium C'* a vécu en un cent millième de seconde.

Et ces durées s'entendent quelle que soit la quantité de matière considérée.

En outre, ces durées ne sont applicables qu'à la désintégration de la *moitié* de cette quantité. C'est-à-dire qu'au bout de 1.220 ans, un gramme de radium, par exemple, contiendra encore 50 p. 100 de l'intensité radioactive qu'il avait au début de l'observation. Au bout de 1.220 ans de plus, le pouvoir d'émission restant aura encore décru de moitié mais ne sera pas éteint. En divisant ainsi par deux, à l'infini, vous n'obtenez que l'infini. Le phénomène radioactif n'a pas de fin, au sens de nos horloges cinématiques. *La durée véritable est incommensurable au temps spatial, de même que les quantitée géométriques π ou $\sqrt{2}$ sont incommensurables au nombre arithmétique.*

Mais la *vitesse* de désintégration est tellement constante, pour un corps donné, que Curie, frappé du fait, proposait d'adopter la vitesse de désintégration du radium comme régulateur officiel de l'unité de temps. Autrement dit, il considérait cette invariance de la durée radioactive comme moins illusoire et plus certaine que celle de la révolution sidérale.

Je voudrais montrer — mais je n'ai guère de place — comment le parallèle que je viens d'esquisser, au point de vue de la durée, entre le phénomène radioactif et le phénomène thermique peut être repris, *avec le même succès*, entre le phénomène thermique lui-même et la manifestation cinétique de l'énergie (force vive d'un mobile). On sait que le travail d'une masse en mouvement peut être mis en équivalence rigoureuse

---

(1) C'est à dessein, uniquement pour ne pas compliquer cet exposé, que je laisse de côté la vivacité de réaction (fonction Ψ de W. Gibbs).

avec une certaine quantité de chaleur (principe de Mayer). Mais on sait également que si l'on peut faire du feu en arrêtant brusquement un projectile, il est impossible de construire une machine capable de recueillir intégralement toute la chaleur ainsi dégagée et de la remployer à relancer ledit projectile en lui rendant toute sa vitesse. C'est qu'en passant de l'état cinétique à l'état thermique, l'énergie se dégrade *qualitativement* (principe de Carnot). La transformation est irréversible. Cette irréversibilité signifie bien que le phénomène spatial du changement de position du mobile ne dure pas non plus de la même façon, *dans la même dimension du temps*, que le phénomène de la combustion. Le principe de Carnot avait donc formulé déjà l'impuissance où nous sommes de renverser le cours du temps physique, lequel s'emploie, dans tout l'univers, à convertir sans cesse du mouvement en chaleur rayonnée, dissipée sans retour. Dans le cadre thermodynamique, l'univers tend à une cristallisation définitive. Chaque jour, un peu de mouvement est enseveli sous un peu plus d'équilibre.

Or, le phénomène radioactif semble revivifier l'univers par une émission constante d'énergie. C'est donc comme un principe inverse de celui de Carnot qui semble régir ce phénomène bienheureux.....

ALCHIMISTES MODERNES

Et les romanciers de la science d'en profiter !

Si, disent-ils, le phénomène radioactif s'écoule avec une durée propre inverse de celle assignée par le principe de Carnot au phénomène thermique, nous pouvons espérer trouver le moyen d'accélérer le premier de ces deux phénomènes comme l'industrie a déjà trouvé, depuis longtemps, le moyen d'accélérer le second, simplement en allumant du feu. Or, si allumer un foyer thermique c'est déclancher une évolution décadente donc forcément limitée, il devient évident qu'allumer un foyer radioactif (ou plutôt accélérer sa combustion déjà commencée spontanément) serait, inversement, déclancher une évolution à ressources pratiquement illimitées. Parvenons donc à faire rendre en un an à quelques grammes de radium, par exemple, toute l'énergie qu'il contient et bientôt tous les mineurs de France pourront sortir de leurs trous : nous n'aurons plus besoin de charbon.

Tel est le nouveau mysticisme en train de sourdre un peu partout tenant lieu exactement du mysticisme médiéval.

Car, enfin, que désiraient les alchimistes ? Acquérir, ni plus ni moins, la toute-puissance que l'économie sommaire de l'époque semblait attribuer à l'or. Aujourd'hui, le rêve intime est le même. Se procurer l'énergie gratis, c'est atteindre à la toute-puissance industrielle. Même rêve chimérique ici et là : vivre sans effort. Bienheureuse illusion, d'ailleurs, la conquête du farniente étant le seul stimulant connu de l'ambition et du travail humain.

RAPPEL AU RÉEL PAR LA SCIENCE

J'en demande pardon à mes lecteurs — et ce n'est pas pour les décourager — mais il faut subir la désillusion. Nous ne pouvons créer de l'énergie

sans effort. Le contraire équivaudrait à remonter le temps physique. Une seule chose remonte le cours de la durée matérielle : la Vie. M. Bergson nous a prévenus.

Mais ne sortons pas de l'horizon scientifique.

Tout récemment, M. Perrin avait à calculer l'énergie dépensée par la radiation solaire, en tenant compte des exigences des paléontologues, desquelles il ressort que la vie est apparue sur la Terre depuis au moins un milliard d'années — âge certain des coquillages fossiles les plus anciens, et qui n'engage en rien celui des organismes non fossilisables ayant pu précéder. Les coquillages actuellement vivants n'étant pas sensiblement différents de leurs ancêtres pris comme témoins de la température ambiante, il faut, par conséquent, que l'intensité du rayonnement solaire soit demeurée *constante* depuis cette époque jusqu'à nos jours.

A quoi pouvons-nous raisonnablement demander les éléments de calcul de l'énergie solaire ? A une seconde concentration gravifique de particules éparses dans la nébuleuse primitive ? Lord Kelvin, après Helmoltz, a fait le calcul. Il obtient juste assez d'énergie pour entretenir la radiation solaire pendant 25 millions d'années. Ajoutez 5 millions d'années en raison d'un supplément d'énergie fourni par la contraction de la masse solaire elle-même, une fois formée, et vous voyez comment la durée mesurée par la force vive issue du mouvement *spatialisé*, le cinétique ou l'élastique, est inadéquate à représenter la durée réelle de notre monde.

L'hypothèse du mouvement thermique (combustions internes au sein du soleil) conduit à des nombres encore plus faibles. Celle de la « radioactivité du soleil » à raison de 1 gramme de radium par mètre cube (?) conduit à cent millions d'années, ce qui est encore au moins dix fois insuffisant. D'ailleurs cette radioactivité solaire serait une explication cosmique demandant à son tour une explication propre.

Pour sortir de l'impasse, M. Perrin considère l'énergie originelle comme une chose concrète, pesante, dans le sens einsteinien, et se demande quelle a pu être son évolution.

Le premier stade de cette évolution que la science ait à considérer est marqué par l'état de certaines nébuleuses presque uniquement composées d'hydrogène et déjà si grosses d'énergie qu'elles sont à une température de 15.000°. Les atomes d'hydrogène, se condensant en atomes plus lourds, dégagent, au fur et à mesure de cette condensation, une quantité d'énergie égale en poids à la différence des poids atomiques théoriques et des poids atomiques mesurés réellement (comme il a été dit ci-dessus). *Ainsi les astres de plus en plus condensés forment des atomes de plus en plus lourds en dégageant de l'énergie*

Cette condensation extra-cinétique, supra-thermique, ou, pour user d'un seul mot, intra-atomique, constitue un phénomène non encore envisagé par les savants, véritable combustion créatrice de tous les éléments matériels actuellement existants. Elle a suffi, suivant le calcul, pour entretenir le soleil pendant 80 milliards d'années au taux de radiation actuel. Le thorium lui-même a donc eu le temps de se former et le plomb et l'or mais, surtout, les êtres vivants ont pu lentement évoluer, depuis le ver jusqu'aux ammonites vieilles elles-mêmes de 1 à 2 milliards d'années.

Cette condensation se continue aujourd'hui au centre de la terre. C'est pourquoi la Terre émet une énergie propre que l'on mesure parfaitement, constante nuit et jour. La formation des atomes lourds, au centre de la Terre, s'accompagne en effet de radiations tellement pénétrantes qu'elles

percent l'écorce terrestre — en désagrégeant, à la surface, d'autres atomes lourds déjà formés, ceux-là, précisément, que nous appelons radioactifs.

Le phénomène radioactif serait alors, dans l'hypothèse de M. Perrin, tout à fait accidentel, secondaire, local. Il serait comme une fausse résurrection de la vieille matière par la grâce de l'excès d'énergie de la jeune, naissante.

Mais ce rebondissement factice serait sans avenir. L'évolution de l'univers, serait bien, en définitive, une chute continue de l'énergie dans le temps, comme le veut le principe de Carnot, quoique sur d'autres dimensions et avec la création, non le refroidissement de l'univers comme résultat.

Au point de vue matériel, il va sans dire que nous ne pouvons intervenir dans l'auto-genèse de la matière. Quant à la résurrection factice des atomes déjà morts, nous pouvons certes l'obtenir (les rayons X et cathodiques ne sont pas autre chose), mais en fournissant de l'énergie non pas en en récupérant. Faire de l'or reviendrait mille fois trop cher. Accélérer la désintégration du radium serait une opération coûtant de l'électricité au lieu d'en rapporter.

L'AVENIR INDUSTRIEL

Mais, stérile dans le sens de producteur d'énergie, le phénomène radioactif peut devenir fécond dans un autre sens, celui de transporteur de l'énergie.

Ayant renoncé à accélérer la radioactivité, il se peut que nous trouvions un jour le moyen d'imiter son mécanisme et d'insérer à volonté de l'énergie dans la matière pour l'en retirer quand il nous plairait. On fabriquerait des composés instables dont la désintégration ne restituerait pas davantage d'énergie qu'il n'en serait entré dans leur fabrication, et ces composés industriels décuplant, comme toujours, l'échelle de la nature, seraient au radium comme la dynamite est au charbon.

Nous pourrions alors, non pas fabriquer de l'énergie, mais recueillir celle-ci partout où le Soleil la disperse sur la Terre. Nos accumulateurs extra-puissants, extra-légers, iraient se charger aux chutes du Niger, du Congo, du Zambèze, pour venir se décharger, en gros, à Paris ou, en détail, partout où il faudrait.

Ce ne sera pas là, certes, la suppression du travail humain, mais son perfectionnement, sa désentrave des câbles de l'usine centrale, sa libération. La transmutation obtenue aurait été celle, non de la matière, mais de la société.

Parvenue à cette pleine possession de l'électricité, la société aurait atteint un mécanisme d'assimilation de l'énergie absolument analogue à l'assimilation, par les organismes individuels, de l'énergie solaire. Le charbon de nos mines n'est que de l'énergie accumulée et mise en réserve par la Vie d'autrefois, au profit de la vie d'aujourd'hui.

Si, comme les biologues nous l'affirment, la radioactivité ne fut pas étrangère à la naissance des protoplasmes primitifs (parmi lesquels, peut être, ce plankton fossile qu'est le pétrole), nous n'avons, une fois de plus, qu'à comprendre la leçon de la nature et à la répéter, à plus grande échelle, sur le plan industriel.

Jean Labadié.

LES LIVRES

PAR

MAURICE RAYNAL, FRÉDÉRIC MALLET, JEAN EPSTEIN

ANDRÉ GIDE : **MORCEAUX CHOISIS** (NOUVELLE REVUE FRANÇAISE). — WALTHER RATHENAU : **LA TRIPLE RÉVOLUTION** (ÉDITIONS DU RHIN). — PROFESSEUR S. FREUD : **INTRODUCTION A LA PSYCHANALYSE** (PAYOT, PARIS). — V. ACHALME : **L'ATOME, SA STRUCTURE, SA FORME** (PAYOT, PARIS). — LOUIS CODET : **LA FORTUNE DE BÉCOT** (NOUVELLE REVUE FRANÇAISE). — PIERRE MAC ORLAN : **LE NÈGRE LÉONARD ET MAITRE JEAN MULLIN** (NOUVELLE REVUE FRANÇAISE). — ALFRED JARRY : **UBU-ROI** (EUGÈNE FASQUELLE, PARIS). — ARNOLD VAN GENNEP : **TRAITÉ COMPARATIF DES NATIONALITÉS** (PAYOT, PARIS). — **OUVRAGES DIVERS.**

Le volume de M. Gide est précédé d'un court préambule qui informe le lecteur que ce livre est celui « d'un auteur auquel les critiques ont souvent reproché de se dérober ». Il a bien raison de sourire de ce reproche car il ne se dérobe point : la certitude quelquefois se dérobe en lui, et encore...

Ce ne sont d'ailleurs pas les conclusions de M. Gide qui importent. Ce n'est pas ce qu'il pense qui retient, c'est la façon dont il le pense et dont il sent ce qu'il exprime. Cette fugacité dont on parle n'empêche pas qu'il maintienne étroitement tout sujet dans sa dépendance, pas toujours tout entier ; mais qui ne voit que son vrai sujet c'est lui.

Son vrai sujet, c'est le moraliste André Gide, séduit par les cas rares, voyageur des confins du bien et du mal, du cœur et de la raison, observateur des conflits de sa pensée et de sa nature. Ils ne manquent pas de dramatique ces conflits, car la contradiction est permanente. Permanente et irréductible.

Faut-il noter une volonté de pittoresque et de diversité, une recherche un peu visible de l'exceptionnel ?

Faut-il aussi parler de légèreté acquise et d'une certaine application dans l'aisance et le détachement ?

Tous ces traits épars ne donnent qu'une image incomplète de M. Gide. Il faut ajouter ce sourire sardonique, un peu glissant sur un fond de contrainte et d'amertume. Et louer sa raison froide et nette et sa pensée de qualité, pas d'un seul jet certes, mais subtile et forte.

Goûtez en passant le portrait de Rémy de Gourmont.

Mais pourquoi M. Gide n'a-t-il pas recueilli dans ce volume un peu sombre la page si lumineuse, si pleine et si belle qu'il publia dans l'*Ermitage* sur Emmanuel Signoret à l'occasion de la mort de ce beau poète ?

***

Le livre de M. Walther Rathenau est très copieux, fortement copieux, un peu touffu, messianique et prophétique comme il se doit, un peu contradictoire çà ou là et toujours intéressant, qu'on partage ou non les opinions de l'auteur.

C'est d'abord un livre de critique. C'est surtout un livre de critique de l'Allemagne économique et morale en 1919 et 1920. L'auteur a la dent dure parfois.

M. Rathenau, qui ne paraît avoir aucune sympathie pour les hobereaux et le parti militaire, ne paraît pas non plus avoir une très grande confiance dans la Révolution allemande. Il appuie cette opinion de raisons qui — à distance — paraissent très solides, très pertinentes. Très évidemment cet homme ne croit qu'au travail, à la valeur individuelle, à l'effort personnel. Il rêve — fort bien — d'un ordre social dont la hiérarchie naturelle, celle des valeurs, serait l'ossature. « Qui les reconnaîtra ? » disait Renan. Passons.

Ce qui intéresse surtout un lecteur français c'est l'avenir immédiat. M. Rathenau n'est pas exagérément pessimiste. Même il a confiance dans les destinées de son pays. Une telle confiance, qu'il parle des réparations qui nous sont dues comme d'une vétille ou presque.

M. Rathenau croit que le nationalisme économique va devenir, avant de disparaître, dit-il, tout puissant pendant un temps. Il entrevoit d'ailleurs dans les brumes de l'avenir fraternel, une organisation universelle du travail qui émancipera le monde. Très séduisant ceci.

Ce qui intéresse le plus dans ce recueil d'essais écrits pour le public allemand, c'est la psychologie fort curieuse qu'ils expriment. On saisit là sur le vif, en action, les nerfs moteurs de cette « organisation » dont on a tant parlé. Tout cela est à mille lieues de nous, mais n'en mérite pas moins de retenir très sérieusement l'attention.

***

Qu'est-ce donc que la psychanalyse ? L'analyse psychologique ? Non. La psychologie de l'analyse ? Pas davantage. La psychanalyse est — disons sera — une théorie des névroses, une méthode de recherches, d'investigation et une thérapeutique. Prise d'ensemble c'est une étude d'une partie de la pathologie mentale.

Précisons. La psychanalyse est l'étude des névroses dont la cause présumée est l'insuffisance de la vie sexuelle, surtout lorsque cette insuffisance est ignorée du malade et est à l'état sous-conscient. Le but de la psychanalyse est de déterminer la cause véritable de la névrose, de ramener l'ordre normal, le rôle du médecin traitant étant de persuader, de convaincre et de faire agir.

M. le docteur Freud creuse aussi profondément que possible son sujet. Il donne une explication fort curieuse de la *libido*. Il expose les conditions de l'équilibre mental de façon très ingénieuse.

Ancien élève de Bernheim (de Nancy), le Dr Freud dit que les psychanalystes sont les héritiers directs de l'école de l'hypnotisme, dont il fait — un peu trop vite — bon marché.

Quel est l'avenir de la pschanalyse ? C'est une question prématurée sans doute. Ce qui frappe c'est le peu de cas que fait le Dr Freud, au moins dans cette *Introduction*, des faits d'ordre physiologique, pour s'en tenir aux faits d'ordre mental.

Un chapitre consacré aux *actes manqués* est d'un très vif intérêt. C'est une étude très serrée de certaines manifestations sous-conscientes réellement troublantes. L'auteur montre la volonté se manifestant en quelque sorte à l'insu du sujet. Les spécialistes rapprocheront ce travail de ceux des auteurs français : G. Dumas, P. Janet, Chabaneix, Geley, Binet, etc.

***

Les magnifiques travaux de Becquerel, de M. et Mme Pierre Curie, de M. Jean Perrin et d'un grand nombre d'autres savants ont bouleversé la conception de la matière.

Après les pionniers viennent les organisateurs, les ordonnateurs. M. le Dr Achalme est de ceux-là. Quelques citations vaudront mieux qu'un commentaire écourté :

L'électricité positive nous apparaît donc d'après les faits comme inséparable de la matière.....

....La masse électronique présente même la singularité de n'être pas constante et de varier avec la vitesse...

...En première approximation l'atome chimique nous apparaît donc comme un agrégat de petites sphères indéformables et impénétrables reliées entre elles par un ciment élastique que constituent les électrons.....

Ce volume est le premier d'une série dans laquelle l'auteur étudiera : la molécule chimique, la molécule minérale, la molécule organique, la molécule vivante, les êtres vivants, l'Homme.

Mais toutes ces constructions admirablement logiques et ordonnées ne doivent pas nous faire oublier que l'œuvre des pionniers se poursuit.

***

La Fortune de Bécot, le roman du regretté Louis Codet, est une charmante étude de milieux provinciaux. C'est alerte, vivant, souriant. La fin est peut-être un peu tirée par les cheveux...

***

Le nègre Léonard et Maître Jean Mullin n'est pas le meilleur livre de M. Pierre Mac Orlan. C'est une histoire de diablerie un peu languissante, un peu floue avec, un peu dispersées, de bonnes pages comme sait en écrire ce bon écrivain, bien doué, de qui on est en droit d'attendre des œuvres durables quand il donnera réellement toute sa mesure.

***

Ubu. Jarry. Laissons la polémique et ne voyons que le livre. Hélas ! comme tout cela est loin de nous et qu'il en reste peu de chose ! Et cela est bien mélancolique. Ubu a été un point de ralliement. Beaucoup de générosités lui prêtèrent vie. Ces générosités dispersées, disparues, il reste ce que le Dr Saltas appelle une guignolade. On refera certainement Ubu : il y a toujours prise, hélas !

***

Traducteur d'Havelock Ellis auquel le Dr Freud fait penser, de J.-G. Frazer, auteur de travaux importants sur les sujets les plus divers, M. Arnold Van Gennep est un esprit toujours en éveil, servi par une érudition aussi riche que variée.

Le premier volume de son nouvel ouvrage a pour objet l'étude des éléments extérieurs de la nationalité. Il passe en revue tous les éléments du problème : linguistique, géographie, démographie, etc... C'est un vaste répertoire d'idées, de faits, d'aperçus. C'est aussi une discussion très serrée des auteurs qui ont traité ce sujet complexe : Pi y Margall, Auerbach, Henri Hauser, René Johannet, etc. Attendons les volumes suivants pour pénétrer plus avant dans la pensée de M. A. Van Gennep.

***

Le Cas Racine, par M. Gonzague Truc (Garnier), est une étude sur Racine à Uzès dans sa prime jeunesse et sur Racine revenu des vanités de monde. M. G. Truc montre certaines similitudes vraisemblables.

Les Artisans de l'avenir, par M. Han Ryner (Ça Ira) est une conférence pleine de foi. Sentimental et généreux, M. Han Ryner est toujours égal à lui-même ; il a dans l'avenir une très belle confiance.

La Grande Pitié des professions libérales, par M. Jean Azaïs (Art et Littérature), contient beaucoup de renseignements désolants. Oui, l'intelligence est toujours en péril. Après tout est-ce un mal ou un bien ?

Le Canari et la Cerise, par M. Paul Neuhuys (Ça Ira) est un recueil de poèmes. Il y a de jolies choses dans ce recueil !

Les jeunes ne vivront plus selon les vieilles lois,
Ils peignent des formes neuves avec des couleurs fraîches,
Ils étaient las d'attendre et si las d'espérer,
Et de regarder la vie à travers un vitrail décoloré.

Le Symbolisme des nombres, par M. le Dr Allendy (Chacornac) est un essai d'arithmosophie. Cette science, on le sait, remonte à la plus haute antiquité. M. R. Allendy en expose, avec de très nombreuses références, toutes les données et en tire des conclusions personnelles.

Frédéric Mallet.

IVAN GOLL : **PARIS** (BIBLIOTHÈQUE ZENIT). — JEAN PAULHAN : **JACOB COW LE PIRATE** (ÉDITIONS DU SANS PAREIL). — JEAN EPSTEIN : **CINÉMA** (LA SIRÈNE).

Le principal mérite de Ivan Goll réside en ce que malgré sa fréquentation des poètes de langue française, il a conservé très pure sa personnalité de poète alsacien. Il est certain qu'il a emprunté à la poésie contemporaine quelques-uns des moyens qu'elle a le plus renouvelés : concision, clarté, culte de l'image saisissante et neuve. Mais lui du moins ne semble pas estimer d'une manière très absolue que la chose exprimée soit rigoureu-

sement subordonnée au mode d'expression. Son poème intitulé : *Paris brennt* est d'abord une suite d'impressions que lui a suggérées notre ville, et surtout une sorte de film remarquablement découpé, plein de notations justes, de mises en valeurs subtiles, et de transpositions lyriques très personnelles. Mais il y a par dessus tout dans son petit livre les marques d'une tendresse entrêmement délicate et celles d'une imagination souvent brillante.

***

Dans *Jacob Cow*, titre un peu difficile à dire, Jean Paulhan montre une fois de plus combien il excelle à mettre en lumière le travail un peu obscur qu'exécute la pensée aux limites extrêmes de la raison. Jean Paulhan se livre à ce labeur de chartiste, si l'on peut dire, grâce à la foi qu'il possède tout de même en la solidité de notre intelligence. Son esprit méthodique se ressent de cette confiance au point que le travail d'apparence ingrat qu'il entreprend ne laisse pas que d'être présenté sous un jour attendrissant. L'on doit compter bien entendu sur la maîtrise avec laquelle Paulhan habille sa pensée, mais ne trouvera-t-on pas plein d'une grâce touchante, le théorème suivant : « Il est difficile de parler des mots de façon détachée, comme un peintre décrit le broyage des couleurs ; ils se mêlent de si près à notre souci de les faire servir que l'on ne distingue jamais très bien où le souci commence et où finit le mot ».

Notre raison ne tient qu'à un fil, a-t-on dit. Jean Paulhan montre d'abord, avec la sûreté la plus lumineuse, qu'on peut analyser le lien fragile qui la sépare de l'erreur absolue ; il indique ensuite que dans le domaine de la raison il existera toujours des régions inconnues comme dans celui de la sensibilité.

***

Des débats s'ouvriront certainement un jour sur la question de savoir qui du cinéma ou de la poésie a eu le premier l'un sur l'autre cette influence très nette qui se produit par un renouveau d'intensité, de sobriété, de recherche d'un lyrisme neuf tel qu'actuellement ces deux modes d'expression en offrent les caractéristiques. Avez-vous remarqué, et suivant qu'ils veulent bien l'indiquer par des dates précises, que les poètes d'aujourd'hui semblent toujours avoir écrit leurs poèmes quatre ou cinq ans *avant* ? Peut être cette course à l'invention suscitera-t-elle des compétitions entre poètes et « cinéastes » comme on dit ; mais en tout cas, le moment n'est pas encore venu ou du moins rien d'officiel n'a été tenté dans ce sens. Les lecteurs et les spectateurs qui ne sont nullement intéressés dans ces contestations se contenteront d'ailleurs et sans doute de vibrer, si l'occasion leur en est offerte, aux émotions que réussiront à leur suggérer ces deux formes de l'art.

Aussi bien, le mieux pour l'instant est-il d'admirer que le poème et le cinéma fassent de nos jours si utilement cause commune, c'est-à-dire que le cinéma s'alimente avec ses procédés particuliers du lyrisme de la poésie, et celle-ci de certains moyens du cinéma. Il n'est que de se souvenir que la poésie, qui se chantait lors de ses origines, se lit de nos jours et que pour être d'aspects différents l'écriture est un ensemble de signes comme le cinéma en est un autre.

Ces réflexions nous sont suggérées par la lecture du livre très intéressant, très séduisant que Jean Epstein vient d'écrire sur le Cinéma. C'est une sorte de guide à l'usage du spectateur de cinéma, du moins du spectateur qui ne tient pas à ce qu'on flatte éternellement les modes ordinaires de sa sensibilité, mais qui veut qu'on lui enseigne qu'elle est susceptible d'en voir naître d'autres. Jean Epstein nous donne aussi une excellente esthétique du cinéma qu'il orne au surplus d'exemples poétiquement traduits. Ses poèmes se laissent lire, mieux se laissent regarder, avec une aisance curieuse ; ils donnent une juste idée de ce que pourraient être des films capables de susciter en nous des émotions d'ordre cinématographique.

Quant à son esthétique, elle repose sur ce principe que le mode d'expression passe avant la chose exprimée. L'on conçoit qu'il sera tout de même malaisé de composer un film un peu long suivant ce procédé. Je gage même que Jean Epstein n'aurait pas écrit les jolis poèmes qu'on lira dans son livre s'il n'avait vu *avant* les *choses exprimées* qui lui ont servi de canevas. Et puis, bien rares seraient les sujets d'expression intéressants s'ils n'*exprimaient* pas quelque thème d'ensemble. Passe encore pour la peinture : l'on ne peut demander à une nature morte d'*exprimer* autre chose que la représentation de son sujet ; servons-nous-en donc comme d'un prétexte à moyens d'expression purement plastiques. Mais, le cinéma a des moyens directs qu'on ne peut pas négliger et l'art d'une Lilian Gish, de Hayakawa ou de Hart est tout de même corrélatif de la chose qu'il exprime.

Quoi qu'il en soit, il faut voir dans l'excellent ouvrage de Epstein une attaque utile, indispensable et généreuse contre le mercantilisme cinégraphique qui, lui, n'hésite jamais à donner à la chose exprimée la prépondérance sur le mode d'expression. Jean Epstein le fait avec un courage, un brio et une spontanéité qui certainement seront pris en considération.

Maurice Raynal.

ALFRED JARRY : **UBU-ROI** (FASQUELLE). — CHARLES CHASSÉ : **LES SOURCES D'UBU-ROI** (FLOURY) — ANDRÉ SUARÈS : **POÈTE TRAGIQUE** (ÉMILE PAUL FRÈRES, PARIS). — JEAN PAULHAN : **JACOB COW, LE PIRATE** (AU SANS PAREIL, PARIS).

Aussi longtemps que je ne l'ai pas eu lu, je prenais le Père Ubu pour une sorte d'Eugène de la famille de ceux que dessina Jean Cocteau. J'aime l'Eugène. Il est le portrait et presque l'auto-portrait d'un sentiment, son enregistrement linéaire. Ce sentiment est de ceux qui sont sans objet ou plutôt — tous les sentiments étant sans objet au fond — de ceux qui hésitent longuement avant de se fixer sur un objet. Cet état sentimental diffus, ne trouvant rien à son gré dans ce qui existe déjà, se constitue ici objet lui-même en se dessinant et vit ensuite parasite de son trait. L'Eugène est exactement précis au sens du sentiment qu'il évoque ou qui l'évoque ; le dessin sature ce seul sentiment comme le sentiment satisfait ce seul dessin. Néanmoins l'Eugène est aussi vague tant le sentiment pour

et par quoi il est fait, est vaste, mal limité, peu pensable, ineffable. L'Eugène tient du phénomène cryptomnésique. Aspect linéaire d'un aspect affectif, le sentiment d'une représentation non existante a créé la représentation : l'Eugène.

Ubu-Roi pourrait être de Jarry. Toutes les autres œuvres de Jarry, en particulier *Messaline* et *Le Surmâle*, sont extrêmement médiocres et pas mal grotesques. A regarder les divers portraits de Jarry, sans même être grand clerc en physiognomonique, on se convainct vite que ce visage ne peut être celui d'un déséquilibré supérieur, ni même celui d'un homme intelligent. La physionomie de Jarry est tout à fait moyenne, avec une pointe de niaiserie. Mais il paraîtrait qu'*Ubu-Roi* serait plutôt l'œuvre d'un officier de cavalerie. A la bonne heure ! j'aime ça. Qu'un capitaine de cuirassiers ou de dragons soit l'inventeur de « Merdre », satisfait pleinement mon sens de l'ordre et des classifications tant professionnelles que généalogiques.

Il n'y a de bon dans *Ubu-Roi* que quelques noms propres : celui d'Ubu, ceux de Palotin ou Salopins, etc. C'est toujours en effet le propre génie collectif des classes ou des chambrées que de composer de jolis surnoms.

***

Sous le prétexte parfois ravissant, parfois ennuyeux de Shakspeare, sous un prétexte théâtral par conséquent, M. André Suarès étudie l'état lyrique. On y souhaiterait plus de système. Car cet état lyrique, c'est en état lyrique que M. Suarès l'examine ; cet examen est donc confus, enthousiaste, absolu et mystique ; il est extrêmement intelligent, très peu intellectuel et surtout sentimental. Mais il n'explique rien. Je veux dire, car, au fond, rien ne pourra jamais être expliqué, que M. Suarès n'apporte aucun aperçu (juste ou faux n'importerait pas) nouveau. Les religieux qui étudient religieusement la religion, les savants qui étudient scientifiquement la science, les philosophes qui étudient philosophiquement leur philosophie et les poètes qui étudient poétiquement leur poésie, sont tous dans la situation fausse de sujets devenus en même temps et pour eux-mêmes objets. L'introspection n'est valable au plus que comme cas particulier. Le cas particulier n'est valable au plus que comme psychiatrie. Et la psychiatrie n'est pas valable du tout. Cette introspection donc des religieux, des savants, des philosophes et des poètes, cette introspection de M. Suarès n'aboutit qu'à la plus simple des illusions d'optique, celle de se voir dans un miroir.

Dans *Poète tragique*, M. Suarès et Shakspeare coïncident et se confondent, mais cette coïncidence et cette confusion sont sans inattendu puisque Shakspeare ici c'est Suarès. Quand j'approche ma main de son reflet dans une glace, l'inattendu serait que l'image différât de son objet.

La religion ne peut être bien jugée que hors d'elle-même ; la science, hors de la science; la philosophie, hors la philosophie, et la poésie, hors de la poésie. Or, André Suarès juge l'état lyrique en état lyrique.

Je casse donc le jugement de son *Poète tragique* pour vice de forme.

Mais lisez tout néanmoins ce grand poème.

Et je voudrais spécialement que vous le lisiez, monsieur Raynal : vous y verrez que la littérature et la poésie doivent être confondues, pour la raison simple qu'elles sont la même chose.

***

M. Jean Paulhan est très intelligent, et trop intelligent à sa propre mesure car il s'éblouit lui-même continuellement. Malgré cela il craint de ne pas nous paraître intelligent assez, et, plutôt qu'à être intelligible, cherche à être étonnant. De sorte que son *JACOB COW* est écrit comme la promesse des cinq kilos de sucre pour rien, avec le souci « de paraître dire d'abord un peu plus qu'il ne tient ». *JACOB COW* est donc de la réclame.

Une armée ne se servirait pas de canons dont elle ignorât la portée ; ni l'électricien, d'un courant dont il ne sût pas la nature et le voltage ; enfin vous ne payeriez pas en banknotes de valeur inconnue. Néanmoins, nous nous servons tous de mots dont la valeur et la portée sont non seulement inconnues, mais encore indéterminées. Les interlocuteurs échangent les paroles, et ils sont pareils à deux banquiers échangeant des chèques en blanc où chacun inscrit ensuite, à l'insu de l'autre, des sommes fabuleuses. Et le plus poète est le plus escroc des deux.

L'étonnant et presque l'anachronique est que notre mentalité mécanicienne et de précision n'ait pour s'exprimer que des variables, et variables variables presque arbitrairement. Les spécialisations se cantonnent alors dans des jargons où, au prix de parler sans poésie, on acquiert le droit de dire environ ce qu'on pense, et de faire penser environ ce qu'on dit.

Ainsi il faut prendre un parti : ou bien on veut le mot intelligible, ou bien on le veut émouvant. Mais une fois le parti pris, on constate qu'il est vain ; l'intelligible, à force de vie, se couvre de sentiment comme le fer de rouille ; et l'usage efface l'émotion de l'émouvant comme un millésime de pièce vieillie. L'intelligible va donc à l'émouvant, et l'émouvant à l'intelligible ; c'est en cours de route que la parole le surprend et le profère, ni chien, ni loup. C'est-à-dire chien et loup.

La subtilité de M. Paulhan s'emploie à confondre ce chien et ce loup, plus encore qu'à les distinguer l'un de l'autre. *JACOB COW* fait l'éloge du malentendu.

Jean Epstein.

LES LIVRES
D'ESTHÉTIQUE

PAR

DE FAYET

GINO SEVERINI : **DU CUBISME AU CLASSICISME** (Esthétique du Compas et du Nombre) (POVOLOZKY, PARIS). — MAURICE CASTEELS : **ESTHÉTIQUE** (POT D'ÉTAIN, ANVERS).

« *C'est une des caractéristiques de notre*
« *époque que de partir à fond de train sur*
« *une pet te donnée juste et de la gonfler*
« *jusqu'au sophisme.* »
G. SEVERINI.

Du Cubisme au Classicisme, esthétique du compas et du nombre. Livre décevant pour ceux qui défendent la logique et la raison.

Compilation : Ch. Henry, Choisy, Vitruve, Dürer, Saint-Yves de Alveydre, Bibliothèque Chacornac, Jean Cousin, etc...

Du meilleur et du pire et qui prouve bien l'extrême confusion des idées actuelles ; voilà un artiste qui va vers la science et la science l'engloutit et il ne ressort de là qu'un néo-renaissant de la pire Renaissance. Et c'est une douloureuse nécessité de dire : la science ainsi interprétée est chose pire peut-être que la foi en la sensibilité pure : on fait Mondrian, on ne peut faire Rousseau..... Tout au long la même erreur des Vignole, ce même goût de la spéculation mathématique qui fit les Arabes si grands et Vignole si petit ; c'est que les Arabes savaient faire coïncider les volontés sensibles avec les ingénieuses combinaisons numériques, doublant ainsi le plaisir des sens du plaisir de l'esprit. Vignole se contente de l'ingéniosité des combinaisons numériques. M. Séverini oublie avec Vignole que la géométrie est chose de l'esprit et que toutes ses données n'ont pas nécessairement une valeur *sensible, donc plastique.* On aboutit à une métaphysique du nombre qui est aussi aveugle et dangereuse que toutes les mystiques. Méfions-nous de l'esprit Dürer, Vignole, Lentz, etc... Nous lisons à certaines pages que telle et telle combinaison, tel ou tel angle, donne du *plaisir ou de l'agrément* et déjà il y aurait beaucoup à dire (voir l'Extrait de *Promenoir* : Esthétique et Purisme, par Ozenfant et Jeanneret, dans le présent numéro, page 1704) et nous ne pouvons croire à une esthétique basée sur le plaisir, — le plaisir étant question de jugement personnel ; contentons-nous de parler d'émotion.

M. Séverini oublie aussi que toutes les méthodes de proportion dont il voudrait voir l'emploi se généraliser dans la Peinture et qui dérivent des triangles ou des sections de lignes ne peuvent avoir de valeur *exacte* que comme méthode de divisions de surfaces planes et que tout tableau (qui est une surface à trois dimensions comme le préconise avec raison,

M. Sévérini), doit nécessairement justifier par la sensibilité de l'emploi de ses méthodes.

A quoi bon, dès cela, ces pages vengeresses sur l'usage du rapporteur dont l'emploi tirerait l'art de ce qu'il croit être la décadence actuelle..... Il donne raison aux élucubrations de M. Lièvre (voir l'Amour de l'Art).

N'abusons de rien, et l'*Esprit Nouveau*, qui défend l'esthétique expérimentale, entend préciser que ce qu'elle entend ainsi : c'est avant tout la recherche des propriétés sensibles constantes des formes et des couleurs et la recherche des propriétés du vocabulaire plastique. Mais attention. Qu'il ne soit pas question de « *plaisir* » ou de « *beauté* » ; ce serait recommencer les erreurs de ces « votes au plaisir » sur telle ou telle division de ligne (Fechner et Co).

Dans tout ce que dit M. Sévérini il y a de très bonnes intentions de construction, de logique, d'analyse, mais un fâcheux esprit mystique. Faisons de la géométrie une culture de l'esprit, correcteur des écarts de la sensibilité excessive, mais ne remplaçons pas le mysticisme de la sensibilité par celui de la section d'or ou du triangle.

Ces restrictions faites, disons qu'on trouvera une documentation intéressante sur les méthodes graphiques des Egyptiens, des Grecs, des Gothiques ; mais Choisy, qui les étudia il y a quelque vingt ans et que plusieurs d'entre nous : Gris, Raynal, Lipchitz, Gleizes, Ozenfant et Jeanneret, etc... fréquentent depuis longtemps ne sont jamais tombés dans la mystique..... pas plus que Phidias ou même Villard de Honnecour. Les grands bâtisseurs de l'antiquité et du moyen âge se servaient des tracés régulateurs comme d'un moyen commode de *régulation*, quitte à laisser la sensibilité corriger leurs décrets. Ils ne se perdaient pas dans l'extase des vertus de la section d'or, de l'arcane numérique ou de telle ou telle décimale du rapporteur.....

Nous sommes d'accord avec M. Sévérini quand il écrit :

« C'est une des caractéristiques de notre époque que de partir à fond de train sur une petite donnée juste et de la gonfler jusqu'au sophisme. »

Et aussi avec Newton quand il dit :

Physique, méfie-toi de la métaphysique.

***

Toujours la même erreur : M. Casteels part du concept de *beauté-plaisir*, simple jugement personnel, de valeur cependant ; son excuse c'est que les esthéticiens ont suivi jusqu'à présent Socrate, dans l'éternelle confusion de beauté-bonté-plaisir.

L'esthétique doit se diviser en deux parties : 1° un système formé de l'étude des conditions générales, universelles, de l'œuvre d'art, moyens d'expression ; 2° une partie étudiant les qualités de l'œuvre d'art en particulier, c'est-à-dire l'idée que l'auteur se fait des buts de l'œuvre d'art (ce qu'elle doit transmettre). C'est ce que ne fait pas M. Casteels qui mélange ses goûts avec les moyens qu'il croit bon d'employer.

Toutefois de bonnes choses : quand il affirme que la nature nous doit servir d'exemple de coordination et non de spectacle à imiter.

DE FAYET.

THÉATRE

OFFENBACH
PRÉCURSEUR

PAR

FERNAND DIVOIRE

JE viens de découvrir le maître qui aurait pu ouvrir la porte à l'art moderne : Offenbach. Il a tout au moins apporté un moyen. Il ne manque qu'un cerveau capable de se servir de ce moyen — et des autres.

Certes, cet homme était du temps de Meilhac et de Halévy, des couplets niais (qui survivent à ce temps-là), des pièces à péripéties. Mais mesurons la distance qu'il y a entre *Froufrou*, de Meilhac et Halévy, et LES BRIGANDS, l'opéra-comique qu'ils ont écrit et qu'Offenbach a vivifié.

LES BRIGANDS sont pleins de longueurs. Le temps de Meilhac-Halévy était aussi celui du mélo. Et l' « action » casse-tête qu'il s'agissait pour le public de « comprendre » sévissait aussi bien dans l'opérette et dans les drames des poètes que dans *La Porteuse de pain* et dans *L'enfant du Temple.*

Mais il y a l'apport d'Offenbach ; cet apport est le DYNAMISME CHORAL. Des hommes et des femmes nombreux, chantant et prenant part à l'action, créent une gaieté. C'est là une résurrection burlesque du chœur. Burlesque, mais résurrection. « J'entends un bruit de bottes » est une scène vivante, mouvementée, « dynamique ».

Des troupes spéciales seraient nécessaires pour jouer *Les Brigands* et les autres œuvres chorales d'Offenbach. Ces troupes, depuis que les artisans restent spectateurs, nous n'en avons plus. Les « Choristes » devraient savoir danser et jouer, comme on le demande déjà aux acteurs de music-hall. On le demande. On l'obtient mal ; sans doute dispose-t-on de plus de crédits pour les costumes que pour les jambes et les larynx.

Peut-être, dans le fait que l'on reprend aujourd'hui Offenbach et que l'on peut s'y plaire, y a-t-il un signe auquel les fournisseurs des théâtres feraient bien de ne pas rester indifférents ?

M. Zamacoïs l'aurait-il compris ? C'est possible. On a joué de lui, au

théâtre Antoine, L'HOMME AUX DIX FEMMES. C'est un pas fait vers le théâtre-music-hall. Les moyens sont ceux d'une revue de music-hall : riches costumes; allusions, plus ou moins comiques et fines, aux événements du temps présent, présence sur la scène de dix femmes aux dos confortables et dévêtus. Le théâtre n'est plus représenté, dans la pièce, que par une affabulation, laquelle a le mérite d'être un peu fantaisiste : un jeune Français du temps de l'Empire, que sa femme a dégoûté de la monogamie, va se dégoûter, en des Indes d'opérette, de la polygamie.

M. Zamacoïs écrit en vers. Des vers réguliers, faciles ; et l'on a grand' peine, après avoir assisté à *L'homme aux dix femmes*, à perdre l'habitude de parler en vers semblables.

Ces deux spectacles — *Les Brigands* d'Offenbach et *L'homme aux dix femmes* de M. Zamacoïs — me paraissent, pour les grands théâtres, les deux seuls faits à retenir, pour l'esprit nouveau, de la période qui a terminé 1921 et ouvert 1922. Où l'esprit nouveau va-t-il se poser ? Hé ! ce n'est pas lui qui choisit ses perchoirs.

Le théâtre des Champs-Elysées a présenté Ermete Zacconi. C'est un excellent acteur. Le fait qu'il est en même temps directeur d'une troupe ne lui ajoute rien. Il faudrait à Zacconi un directeur — un Reinhardt, pour ne pas faire de jaloux chez nous. Et un décorateur — un Gordon Craig, pour la même raison.

ART ET ACTION a représenté (avec *Naissance du Poème*, dont Maurice Raynal a parlé ici, et avec le *Franc archier de Bagnolet* de Villon, et *Au pays des enfants* de Carlos Larronde) une œuvre d'Edouard Autant : *Au jeu d'Ops* (musique d'Ygouw).

C'est une curieuse et intéressante tentative pour rendre les idées sensibles par des formes. Les trois idées ainsi montrées sont celles de la terre, de l'esprit et de l'homme ; et l'auteur les laisse jouer ensemble au gré de la musique et des paroles, sous la forme de trois femmes dansantes ; on les voit, sur des degrés, à travers des gazes. Leur costume et leurs danses sont conformes à ce qu'elles représentent, de Phyligra, nue, à Ops, couverte de chaume et des fruits de sa fécondité.

M. Gaston Baty, metteur en scène des spectacles Gémier, fonde une œuvre théâtrale nouvelle « La Chimère ». Cette œuvre tend à devenir un théâtre régulier. Cela nous ferait donc, avec les Champs-Elysées et le Vieux Colombier, trois théâtres quotidiens à Paris, ayant et affichant des goûts pour l'art.

M. Gaston Baty ne part pas à l'aventure, mais sur une théorie ferme dont sortira, espère-t-il, un poncif nouveau, valable pour toute une époque. A la base de sa théorie, il place la mise en équilibre des éléments du spectacle et du mot. Je reparlerai le mois prochain de « La Chimère », après son premier spectacle.

***

Je dis trois théâtres. Il faudrait dire quatre si *l'Œuvre* (qui vient de jouer le BALADIN DU MONDE OCCIDENTAL, de Synge, et L'AGE HEUREUX, de Jacques Natanson, dont je reparlerai) n'était un théâtre « fermé ». Entr'ouvert serait d'ailleurs plus vrai.

LES BALLETS SUEDOIS, de Rolf de Maré, dont Jean Borlin est l'âme, ont donné au Grand Théâtre des Champs-Elysées une nouvelle « saison ». Comment les ballets suédois ne plairaient-ils pas ? Ils ont à eux la diversité. *Jeux*, *le Tombeau de Couperin*, *Chopin*, plairont aux amis du ballet classique. *El Greco* est, pour les peintres, l'animation des toiles blafardes et colorées de Théotocopuli. *Iberia*, c'est l'Espagne d'Albeniz vivante et dansante. *La Nuit de Saint-Jean* et *Dansgille*, sont des fêtes paysannes de Suède dont la bonne humeur et la saine simplicité s'imposent à tous les hommes de bonne volonté. *La Boîte à Joujoux* et *les Vierges folles* sont un conte et une parabole dont l'ingénuité et l'ingéniosité réjouissent et apaisent.

Enfin, avec une hardiesse qu'aucune grande troupe française n'avait osée, les Suédois ont réalisé les plus modernes parmi les œuvres françaises : *Les Mariés de la Tour Eiffel* (Jean Cocteau-Les Six), *L'Homme et son Désir* (Claudel-Darius Milhaud), *Skating-Ring* (Canudo, Honegger, Léger).

Skating-Ring est la dernière création des Suédois. Le poème de Canudo portait ce titre : *Skating-Ring à Tabarin*. Ici nous sommes dans un « tabarin » populaire. L'argument du poème est suivi pas à pas : tourbillon de chair qui tourne ; grincement des patins sous la voûte sans air ; l'homme au foulard rouge, maître de la danse, poète, fou. Une femme ivre de son tournoiement, et qu'il enlève dans une apothéose de bonds. Un homme armé de haine, et qui est vaincu par l'insouciante légèreté ; et le tourbillon de chair qui va, vient, se déforme selon des idées, se reforme, « sens éperdu de toute la vie ».

Autour de cela, la fête des couleurs de Léger.

Excellent spectacle, comme est excellent tout art aux masses simples, qui ne considère pas la vie moderne comme une curiosité esthétique, mais hardie — neuve, nombreuse — comme le bain naturel de nos âmes.

Fernand Divoire.

SPORTS

RENCONTRES INTERNATIONALES : FRANCE-HOLLANDE. — *France-Belgique* (Association) ; *France-Ecosse* (Rugby).

Les foules, après des siècles d'indifférence, sont revenues aux arènes sportives. Elles réclament des stades. Le « Pershing » est trop petit mais il est un beau bloc de ciment armé qui satisfait les yeux modernes.

***

Beau décor aussi que celui des courts couverts du « Sporting Club », Coupe de Noël, vainqueur Brugnon. C'est une immense cage de bois où bondissent les balles. Les toits sont transparents, les planchers sont peints en vert. Il n'y a là aucun ornement superflu, la simplicité du style a atteint d'emblée l'excellence.

***

AVIATION. — *Etude de la ligne aérienne* PARIS-CONSTANTINOPLE. *On pourrait mettre* 18 *heures. On mettra deux jours par Prague-Vienne-Budapest.*

Mac Ready (Américain) monte à 12.445 *mètres.*

Rappelons que Sadi Lecointe a volé à 330 *kil.* 275 *à l'heure.*

Il y a parallélisme des performances de vitesse et de hauteur. Les performances de hauteur et de vitesse sont asymptotes (diminution de la résistance de l'air à mesure qu'on monte).

Des records nouveaux sont en préparation.

LE CORPS nouveau

PAR

LE Dr WINTER

Un véritable esprit nouveau ne peut exister que dans un *corps nouveau.*

Instinctivement l'homme moderne sent cela. Il réagit contre toutes les causes de déchéance et d'affaiblissement qui le menacent. Il construit son hygiène, il fait place dans les modes obligatoires de son développement à l'éducation et à la culture son physique.

Il faut que nous comprenions que c'est là le signe de temps nouveaux. Il faut que nous nous rendions compte que la plus formidable découverte de notre époque, c'est la *Santé*, Santé prise dans sa compréhension la plus large. Santé physique, base de santé mentale, base de toute activité équilibrée, de toute production, dans tous les domaines et dans celui de l'art aussi bien que dans les autres.

Nous vivons encore enchaînés sous le joug d'un passé très lourd. Les Grecs et les Romains connurent et réalisèrent une admirable harmonie du corps et de l'esprit, source de géniales créations artistiques. Après les Romains vinrent les Barbares qui assagirent le christianisme. Nous sortons du christianisme, l'esprit plus subtil sans doute, mais le corps malade, abîmé, atrophié. Nous croyons trop encore à la toute puissance de l'esprit. Il n'est rien sans le corps. Le vieux dualisme est mort, démoli par toute la physiologie moderne. Une vérité nouvelle est acquise, l'âme, entité abstraite imaginée, n'est qu'un mot commode. L'être vivant est un complexe dont l'ensemble est régi par une loi de fonctionnement unique. Ses rouages se tiennent. *La Physiologie est tout.*

Toute l'histoire des cent dernières années reflète une incertitude maladive. Démolition des dogmes religieux et de tous ses succédanés y compris le rationalisme kantien, dissociation à outrance de toutes les valeurs si longtemps solides. Septicisme sensuel des périodes de décadence, dégoût de travailler, dégoût de créer, exaltation des passions et des vices, plaintes, plaintes sans cesse contre tout, contre l'homme, la société. Des éclairs de génie dans ces cris de douleurs, c'est certain, mais stériles, cris

de mourants ayant perdu cette santé et cette clarté de la vision, nécessaires pour découvrir une terre promise nouvelle.

La vie est une — « Tout est dans tout » écrivait un mourant génial. Dans ce monde, crevé le matin, si artificiellement spirituel le soir, grâce à l'alcool, encore capable de sublimes exaltations, sans lendemain, un élément inattendu fit son apparition, qui longtemps, longtemps, resta ignoré des penseurs et des artistes et de tous ceux qui tentaient un accord entre leur réalité vivante et leur besoin imprécis d'idéal. Le *Sport*, retour inconscient vers les joies du corps oubliées, conquit une minorité populaire. Phase d'exagérations, phase d'empirisme..... Il s'insinua rapidement partout, et devint ce qu'il est : un élément fondamental de la trépidante vie moderne. Le pas de géant fut réellement fait le jour où, ayant réappris l'euphorie durable que donne le physique, on confronta cette joie avec les données de la physiologie humaine, lentement dégagées au cours de cet effort scientifique énorme que fournit le monde ces dernières années. Enfermés dans les laboratoires, les savants, inconscients travailleurs, hypnotisés par leur tâche, étaient incapables d'en prévoir les répercussions. L'étincelle jaillit du jour où, riches de la science nouvelle, certains confrontèrent ce qu'ils savaient avec ce qu'ils ressentaient. Le laboratoire fraternisait avec le terrain de sport. *Découverte de la santé*, découverte de la vie telle que l'homme peut la réaliser s'il consent enfin à s'occuper un peu de lui, à connaître son corps, à s'intéresser à son propre rendement et à celui de sa race. Horizon immense aperçu vers où va s'évader le septicisme fatigué du moderne. Euphorie physique, euphorie intellectuelle, qualités de caractères retrouvées, toute la vie morale changée, autres conceptions sociales, autres conceptions esthétiques. *L'euphorie de l'athlète* est en train de pénétrer le monde et son rayonnement sera immense. Peintres, sculpteurs, poètes, vous allez tous la subir. Un nouvel artiste va naître. Il est né déjà. Déjà l'esprit nouveau opère une synthèse. Abandonnant cet isolement de l'artiste du passé, qui vivait tel un dieu et se croyait trop facilement hors les lois universelles, il confronte les données de la science avec l'art, il fait rentrer le phénomène art dans la construction d'ensemble et cherche à en préciser les lois. Des perspectives nouvelles s'ouvrent. Du nouveau s'élabore après une longue période de recherches, d'hésitations, d'exagérations et de stériles retours en arrière.

Quand aurons-nous les habitations de Le Corbusier, ses villes, ses intérieurs ? bientôt, bientôt, car en nous le besoin existe d'un milieu nouveau pour vivre. Nous sommes las des sordides demeures actuelles, nous avons besoin d'air, de salles de douches, nous voulons tout le soleil sur notre peau nue.

La société, vue sous ce nouvel angle, est tout entière à refaire..... Quel labeur, quel champ pour nos activités !

L'étonnement énorme naît de constater la méconnaissance absolue qu'ont la majorité des hommes des conditions de vie normale. Tous, il nous faut apprendre anatomie, physiologie. Il faut que nous sachions nous situer dans la physico-chimie universelle. Il faut que nous ne vivions

plus au hasard, en tapant sur la bête et l'usant follement et inutilement. Nous vivons avec un étranger : nous-même. *Nous avons abandonné nos corps aux médecins comme nous avions abandonné nos esprits aux prêtres.* La vie a dépassé dans sa marche l'un et l'autre. Ils ne sont plus capables de s'occuper de nous. Il faut que nous apprenions nous-mêmes la santé, et en commençant par l'alphabet. Comment manger, nous reposer, comment choisir nos femmes, modeler nos enfants. Tout homme doit connaître les limites physiologiques de son activité, le seuil de son usure, le secret de sa « forme » pour employer en l'élargissant un terme de sport. C'est tout un programme. C'est toute une révolution. Des tendances exagérées, comme toujours, existent déjà. A côté d'intellectuels décharnés ou ventrus, apparaît une catégorie d'hommes-machines, belles brutes sans rendement d'ensemble, tout en muscles. Ils seraient pour certains des arguments faciles contre la culture physique nécessaire. La nuance saute aux yeux. Nous voulons seulement un équilibre du corps. Nous l'affirmons indispensable à tout être qui veut créer. Nous méprisons autant l'athlète pur que l'intellectuel pur. Ils sont incomplets.

Un autre argument que pourraient donner les ennemis du corps nouveau est celui que fournit de nombreux exemples de génies malades. C'est une loi certaine, loi de pathologie, tout être à une première phase de maladie voit s'exalter certaines de ses facultés, physiques et mentales. La littérature a beaucoup vécu, en effet, sur cet élément morbide. Ce furent des œuvres destructrices, sans lendemain de construction. Le monde, génial malade, a pour nous usé cette corde. *Cela* ne nous intéresse plus. Nous sommes las des cris et des pleurs et de toute la sentimentalité romanesque ou pleurnicharde, et de tout ce pathos anormal, dont nous abreuve encore toute la littérature officielle.

Nous ne réclamons pas une vie uniforme ; coucher et lever à heure fixe, régime végétarien et autres commandements. Nous ne voulons pas la pusillanimité exagérée du corps. Nous réclamons un physique fort, consciemment fort et la liberté d'en faire ce qui plaît, la santé une fois acquise, donnée. Nous exigeons surtout la *Connaissance du corps*, la notion exacte de son fonctionnement normal et des moyens de l'entretenir. D'elle doit naître un respect et une fierté du corps, sûrs garants contre toutes les causes de déchéance.

Les médecins croient aisément toute l'humanité malade, dit le profane. « Votre thèse est celle d'un médecin. » A nous regarder sous l'angle de la santé, n'y-a-t-il pas en chacun de nous un défaut dans la machine. Quand ce ne serait que ce dégoût de l'activité, ce mécontentement de nous-mêmes, notre instabilité d'humeur, nos alternatives de dépression et d'excitation... nos fatigues du matin, nos digestions lourdes..... Nous mettons tout cela sur le compte de la pluie ou du beau temps ou d'autres inéluctables fatalités. Nous vivons mal, nous ignorons comment vivre, nous ignorons nos responsabilltés vis-à-vis de nous-mêmes et l'accumulation des causes infiniment petites. La physiologie est capable de tout expliquer, elle donne les secrets de la guérison, quand il n'est pas trop tard, de toutes les maladies des gens dits bien portants. Mais, mal exploi-

tée par les savants, ignorée des médecins, malades eux-mêmes, elle est tout entière à apprendre.

Le seul homme ayant eu la vision dans son ensemble de l'avenir humain, c'est Nietszche. C'est à lui qu'il faut enfin rendre justice. Il a été parcouru, tronqué, falsifié. C'est une inépuisable mine dont on n'a rien tiré encore. Les générations qui viennent vont le comprendre. Nous l'avons seulement compris le jour où après une belle exaltation physique sportive, nous entrâmes en possession de la parfaite ivresse du corps, donnant à l'esprit son maximum de lucidité joyeuse. « Dyonisos. » Nietszche a regardé l'histoire humaine sous l'angle de la santé, la grande santé pour l'homme. Il a vu et a compris le présent avec le même œil. Il a annoncé et préparé l'avenir. Il a rejeté tout ce qui n'était pas sain et dans toute œuvre humaine tout ce qui n'exaltait pas l'homme et ne le rendait pas plus fort, plus grand. Le rendement maximum de l'homme, en équilibre physique et mental, c'est la seule clef de toute l'œuvre de Nietszche. Il est mort fou. Peu importe. Il a été du temps de sa lucidité, le plus riche d'entre tous, d'un trop plein de santé, de cette santé dont la définition est encore incomprise.

La *Science de l'homme* s'élabore. Dégagé de tout dogme, maître enfin de lui-même et de sa destinée, l'homme peut vivre seul. Son but n'est plus que d'être une belle force au milieu de toutes les forces de la vie universelle. La conscience qu'il a de ses réactions sur le milieu suffit à justifier sa vie. Se manifester, rayonner, créer, préparer des créations plus hautes que celles qu'il a atteintes..... affirmer la vie en bloc, voilà la seule métaphysique dont il a besoin. Nietszche éclaire la voie loin en avant.

Ceux-là comprendront seuls d'abord qui ont déjà réalisé leur corps et et qui connaissent la source de vitalité qu'il est. Le corps guérit les tares de l'époque, la timidité et la gaucherie du lycéen pâle que nous fûmes, le romantisme maladif de notre adolescence, le décevant et paresseux septicisme de notre première maturité, où tant de nos pères s'immobilisèrent. Il guérit d'un dégoût de vivre qui se cache sous les masques des meilleurs d'entre nous, il supprime la peur des responsabilités, il réfute le désintéressement stérile, il surmonte toute philosophie périmée.

Le corps va réapparaître nu sous le soleil, douché, musclé, souple. Il ébauche sa forme nouvelle et cette forme sera belle.

Un corps nouveau, riche d'un esprit nouveau va s'exprimer demain.

Dr WINTER.

SUGGESTIONS STENDHALIENNES

PAR

GABRIEL BRUNET

Le brouillard qui noie la netteté des contours et qui éteint les couleurs donne l'impression de profondeur. La vue porte cependant plus loin par un jour de lumière. Quelques penseurs croient se donner de la profondeur en laissant flotter sur leurs idées une atmosphère de brume. Stendhal a la profondeur de l'air limpide : il est méditerranéen.

***

Stendhal par sa vie et par son œuvre est l'implacable ennemi de ces écrivains qui pensent que la vie et l'œuvre sont deux choses différentes. Stendhal n'aurait jamais admis qu'on puisse décrire le péril si l'on a refusé soi-même de s'y exposer. Il aurait vu la plus complète antinomie entre la volonté d'être bon époux, bon père, bon citoyen et la prétention d'être un grand et véridique écrivain.

***

Nul plus que lui n'a senti le caractère spécial de la fonction d'écrivain. Il pensait que le devoir primordial de l'écrivain est de se créer une manière de vivre qui lui assure la totale liberté du regard. C'est pour cela que l'écrivain digne de ce nom répugne à se fixer dans une case déterminée de la société. Car il sait que sa mission est de regarder vivre l'humanité et de vivre lui-même le plus d'humanité. Il doit donc passer en voyageur parmi les hommes, considérant comme une grâce spéciale les vicissitudes qui le jettent dans les conditions les

plus disparates. Dès qu'il a senti le parfum d'un paysage, il doit vaincre en lui la voix qui lui dit de se fixer et de savourer en paix la joie d'exister. Le critérium vrai de la vocation d'écrivain, c'est la secrète et perpétuelle préférence pour l'état hors la loi.

***

Stendhal a bien senti que le devoir de l'écrivain est de vivre dangereusement. On ne connaît l'humanité qu'en se jetant, au risque d'y périr, au plus ardent de ses luttes. Et ce n'est que sous la contrainte des situations difficiles que le meilleur de nous se révèle à nous-même.

***

Il rêvait un quatrième étage à Paris avec une modique rente afin de créer dans l'atmosphère qui lui plaisait. Loin de Paris, il regrettait ces conversations fines et sans apprêt où des partenaires avertis ne veulent être ni dupeurs ni dupés. Cela, c'était de la fatigue. Il lui fallait Civita-Vecchia et la pesante solitude et ces longs jours de monotone ennui où l'on est obligé de regarder son âme face à face, avec un regard pénétrant d'ennemi.

***

Il est un franc-tireur de la culture. Ceux-là seuls disent certaines vérités.

***

Je l'appelle une âme vivante. La vie, c'est ce qui ne regarde pas vers l'arrière et qui dans un essor toujours renouvelé jouit de créer dans l'actualité.

***

J'apprécie particulièrement chez lui une disposition d'esprit qu'on pourrait dénommer *anti-historique* et qui consiste à ne jamais se demander si la voie que nous suivons n'a pas déjà

été parcourue par ceux qui nous ont précédés. Nos gestes gardent alors toute leur fraîcheur et toute leur ingénuité.

***

Il existe bien chez lui une volonté de toujours se sentir *nouveau*. Il pose les problèmes sans tenir compte du passé. Toute situation lui semble neuve, et le monde lui-même brille alors d'un perpétuel éclat de nouveauté.

***

Dans le plus menu fait de l'existence, — dans l'anecdote la plus commune, — il voit se manifester quelqu'une des grandes lois du cœur humain. Par là-même, le spectacle de la vie toujours et partout lui semble riche de profondeur. Tout fait particulier revêt pour lui une signification générale. C'est cela même l'esprit philosophique.

***

Les idées de ce prosateur qui s'inspirait du Code civil ont une valeur poétique. Elles font lever en nous un infini de suggestions. Car toute idée de Stendhal porte avec elle un reflet vivant de la joie ou de la douleur de l'homme qui l'a vécue.

***

Il n'a jamais voulu vivre avec des croyances mortes, avec des philosophies périmées, avec des valeurs liées à un état dépassé de la connaissance. Sa cruelle volonté de lucidité lui a fait reconnaître que ce qui est mort est mort et que la vie porte avec elle une inquiète inspiration au changement et un effort perpétuel vers de nouvelles valeurs. Sa gloire est d'avoir toujours cherché et de ne s'être jamais cristallisé dans une vérité. Il est peut-être le seul a avoir vu nettement que la chute des religions et des morales n'empêchait nullement de concevoir un type grandiose de l'homme et qu'une vie vouée à la

recherche du plaisir peut s'ouvrir à l'âpre volupté de l'héroïsme. Il apporta dans le monde une valeur bien étrange et qu'on pourrait dénommer le *jouissance héroïque.*

***

Je me demande si l'art de vivre de Stendhal ne représente pas une synthèse supérieure de l'épicurisme et du stoïcisme. Epicurisme par la volonté de bonheur et de jouissance dans le moment présent. Stoïcisme par l'attitude roide et invaincue devant la douleur. Avec en plus l'ivresse de l'action.

***

Dans la chasse au bonheur, on peut opposer le bonheur et la douleur. Stendhal oppose le bonheur à l'ennui. L'événement malheureux et la douleur peuvent donc entrer dans le système stendhalien du bonheur : ils divertissent de l'ennui.

***

Il a toujours profondément réfléchi sur ce point : Quel est mon vrai plaisir ? Il n'en veut point d'autre. Son art de jouir comporte un principe de sélection. Il est d'une haute intellectualité.

***

Il a cru qu'à un tempérament déterminé correspondaient des plaisirs déterminés. Connaître son caractère pour en inférer son vrai plaisir, tel est le problème capital de la chasse au bonheur.

***

Il pense qu'il n'y a pas de plaisir sans risque et que plus hauts sont les plaisirs, plus ils sont entourés de dangers. Le héros stendhalien veut la joie. Il veut aussi le risque corrélatif. L'art de jouir comporte la virile acceptation du tragique de la vie.

***

La question de la durée de la vie est absolument indifférente aux héros chers à Stendhal. Ils construisent virilement leur vie et pour le terme ils pensent avec Achille que le destin en décidera. S'ils ont senti, ne serait-ce qu'une fois, l'intensité suprême du bonheur, ils sont prêts à partir. S'ils ont réalisé, ne fût-ce qu'un instant, le rêve d'eux-mêmes qu'ils portent au fond de leurs cœurs, — ils pensent qu'ils ont accompli leur Destinée.

***

La doctrine prétendant que le bonheur est fait de l'absence de maux et de la volonté de fuir les passions et leurs funestes agitations, — une telle doctrine était inintelligible à Stendhal. Le bonheur était pour lui un état actif. Il résulte du plus grand essor de l'être bâtissant sa vie selon la manière dont il est fait lui-même. Il suppose l'atmosphère tragique et violente de la réalité. Il est semblable au farouche délire d'exister qui s'empare du soldat se voyant sain et sauf le soir d'un atroce carnage.

***

L'idée qu'un but se réalise dans l'Univers lui eût semblé une absurdité. Et l'idée que ce but se puisse réaliser par l'effort de quelques misérables créatures perdues sur un peu de boue lui eût semblé prodigieusement ridicule. Au fond, pour lui, l'Univers réalise ses buts à tous les instants de son éternité. Et tout être vivant réalise le but de sa vie et cela d'une manière absolue, dans l'instant où il se sent heureux.

***

Il a voulu élaborer un art du bonheur non point en cherchant les moyens de couvrir la réalité d'un voile d'illusions, — mais au contraire en percevant le Réel sous son aspect terrible et aventureux. Il n'a pas craint d'affirmer que la vie est d'une

implacable âpreté, et qu'il n'est cependant pas vain de vouloir lui arracher le Bonheur.

***

Il est le plus irréductible adversaire des philosophies orientales du renoncement. Il est un Occidental : un fils des races aggressives et conquérantes.

***

Une humanité policée, sans passions orageuses, sans désirs violents, avec des mœurs douces et aimables, avec le repos dans le bien-être, avec le respect mutuel de l'homme pour l'homme, avec l'effacement des caractères individuels et l'exacte subordination de toutes les activités particulières aux fins communes ; — cette humanité dénuée d'âpreté et privée des cîmes des vigoureux caractères, — cette atmosphère de tiédeur et cet apprivoisement du fauve humain, — c'est ce que Stendhal dénommerait Décadence.

***

Une époque pour Stendhal ne se juge pas d'après la quantité de bien-être, d'après le degré de perfection des arts et le point d'avancement des sciences. Elle ne se juge pas non plus d'après l'humanité de ses institutions et d'après son degré de moralité. Toute époque ne vaut que par la manière dont elle permet à la plante humaine d'acquérir son plus haut point de splendeur et de puissance. Lui qui savait quelles mâles réalisations d'humanité avait mûri le moyen âge, il se gaussait des pâles détracteurs de cette époque forte et ardente.

***

Pour Stendhal, la passion n'est pas seulement une condition du bonheur, la suprême condition du bonheur, — elle fait par-

tie de la vie supérieure. Un homme dans l'état de passion vaut mieux qu'en son état ordinaire : il ne sait plus penser petitement, il monte naturellement vers la zone héroïque et renie la prudence. L'énergie est nécessaire parce que l'homme n'a pas toujours le bonheur d'être passionné. Et la maxime stendhalienne par excellence, c'est d'exécuter de sang-froid ce qui fut conçu dans la passion.

***

Est-il anti-religieux ? Nullement. Serait-il intolérant ? En aucun cas. Il éprouverait même de la sympathie pour une âme capable de se donner des joies par d'intenses rêves religieux. Pour lui, il n'y a pas de problèmes religieux. Il pense que nos connaissances nous viennent de nos organes, que ces organes nous renseignent bien et suffisamment pour notre vie terrestre. Nous n'avons pas d'organes pour l'au-delà, ni pour l'éternité. Ces questions sont en dehors de nous, elles ne nous intéressent pas. Toutes théories sur elles sont également absurdes. La discipline du sage consiste à s'abstenir de rêver sur des problèmes qui n'en sont pas. Il doit prendre son caractère comme un fait expérimental. Sur cette base connaissable, il construira l'édifice de sa vie dans l'absence de tout souci métaphysique.

***

Il y a dans l'œuvre de Stendhal un romanesque terrible. Tous les héros stendhaliens sont romanesques en ce sens qu'ils veulent imposer leur rêve à la réalité. Mais ce sont des rêveurs qui connaissent la vie. Ils savent que la volonté de réaliser leur rêve les expose aux pires aventures et qu'ils ont une chance sur deux de périr. Ils sont donc d'impitoyables lutteurs. Unissant à une grandiose imagination la connaissance des réalités et un bras qui ne tremble pas, ils constituent les hommes du plus grand style : ceux qui ont une force d'action égale à l'ampleur

de leurs rêves et qui sachant la loi tragique de l'existence, mettent à tout instant leur vie comme enjeu dans la lutte.

***

Stendhal pense qu'il faut toujours suivre son caractère. Il se peut que pour lui, l'homme destiné au mal ne fasse que se conformer à l'ordre des choses en suivant ses mauvais instincts. Né pour le mal, il trouvera son bonheur dans le mal. Se réaliser tel que la nature l'a créé est peut-être pour lui aussi son « devoir ». Mais comme sa manière de chasser le bonheur est particulièrement dangereuse pour les « autres », — il court le risque d'être rapidement supprimé. C'est une simple situation de fait.

***

On affecte d'appeler profondes les explications mystiques. C'est peut-être un jugement à retourner. Les explications mystiques, loin de procéder d'une plus grande force de l'esprit, naissent au contraire de son relâchement lorsqu'aux sévères méthodes du savoir, on substitue l'abandon au rêve. La profondeur de Stendhal, c'est peut-être de s'être refusé les explications mystiques.

***

J'aime à me représenter pour sa valeur symbolique l'image de Stendhal enveloppé de son manteau de houzard et qui, descendant vers l'Italie de rêve et de soleil, lisait à cheval Alfiéri.

Note. — *Chacun de ces aphorismes représente la cristallisation d'une multitude d'observations particulières sous une forme condensée à l'extrême. Elles y sont contenues à l'état de suggestions. De là notre titre.*

Gabriel BRUNET



Fig. 16. — Plan de la ville de Carlsruhe.

ARCHITECTURE

II

L'ILLUSION DES PLANS

PAR

LE CORBUSIER-SAUGNIER

On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment ; on en fait des maisons, des palais ; c'est de la construction. L'ingéniosité travaille.

Mais tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis : c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici.

Ma maison est pratique. Merci, comme merci aux ingénieurs des chemins de fer et à la Compagnie des téléphones. Vous n'avez pas touché mon cœur.

Mais les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent. Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille

clairement. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux inertes, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture.

Faire un plan, c'est préciser, fixer des idées.

C'est avoir eu des idées.

C'est ordonner ces idées pour qu'elles deviennent intelligibles, exécutables et transmissibles. Il faut donc manifester d'une intention précise, avoir eu des idées pour avoir pu se donner une intention. Un plan est en quelque sorte un concentré comme une table analytique des matières. Sous une forme si concentrée qu'il apparaît comme un cristal, comme une épure de géométrie, il contient une énorme quantité d'idées et une intention motrice.

Dans un grand établissement public, l'Ecole des Beaux-Arts, on a étudié les principes du bon plan, puis au cours des ans, on a fixé des dogmes, des recettes, des trucs. Un enseignement de début utile est devenu une pratique périlleuse. De l'idée intérieure, on a fait quelques signes consacrés extérieurs, des aspects. Le plan, faisceau d'idées et intention intégrée dans ce faisceau d'idées, est devenu un feuillet de papier où des points noirs qui sont les murs, et des traits qui sont des axes, jouent à la mosaïque, au panneau décoratif, font des graphiques aux étoiles étincelantes, provoquent l'illusion d'optique. La plus belle étoile devient Grand Prix de Rome. Or, le plan est le générateur, « le plan est la détermination de tout ; c'est une austère abstraction, une algébrisation aride au regard ». C'est un plan de bataille. La bataille suit et c'est le grand moment. La bataille est faite du choc des volumes dans l'espace et le moral de la troupe c'est le faisceau d'idées préexistantes et l'intention motrice. Sans bon plan rien n'existe, tout est fragile et ne dure pas, tout est pauvre même sous le fatras de l'opulence.

Le plan implique, dès le début, les procédés de construction ; l'architecte est tout d'abord ingénieur. Mais restreignons la question à l'architecture, cette chose qui dure à travers le temps. Me plaçant à ce point de vue exclusivement, je commençerai en attirant l'attention sur ce fait capital : un plan procède *du dedans au dehors*, car la maison ou le palais sont un organisme semblable à tout être vivant. Je parlerai des *éléments* architecturaux de l'intérieur. Je passerai à l'*ordonnance*. Considérant l'effet d'une architecture dans un site, je montrerai qu'ici encore *le dehors* est toujours un *dedans*. Avec les quelques bases dont l'énoncé sera éclairé par les figures, je pourrai montrer l'*illusion des plans*, cette illusion qui tue l'architecture, leurre les esprits et crée les malhonnêtetés de l'architecture, par la transgression des vérités irrécusables, suite de fausses conceptions ou fruit de la vanité.

UN PLAN PROCÈDE DU DEDANS AU DEHORS

Un édifice est comme une bulle de savon. Cette bulle est parfaite et harmonieuse si le souffle est bien réparti, bien réglé de l'intérieur. L'extérieur est le résultat d'un intérieur.

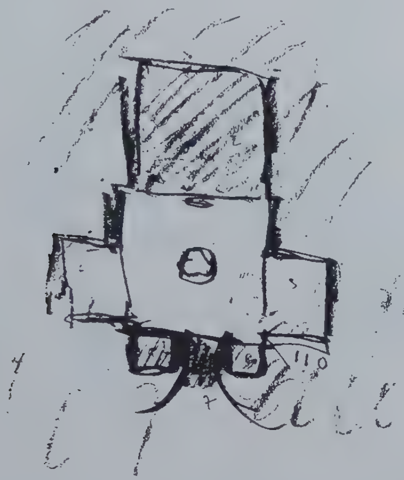


Fig. 1. — Mosquée verte à Brousse.

A Brousse, en Asie Mineure, à *LA MOSQUÉE VERTE*, on entre par une petite porte à échelle humaine ; un tout petit vestibule opère en vous le changement d'échelle qu'il faut pour apprécier, après les dimensions de la rue et du site d'où vous venez, les dimensions dont on entend vous impressionner. Alors vous ressentez la grandeur de la Mosquée et vos yeux mesurent. Vous êtes dans un grand espace blanc de marbre, inondé de lumière. Au delà se présente un second espace semblable et de mêmes dimensions, plein de pénombre et surélevé de quelques marches (répétition en mineur) ; de chaque côté, deux espaces de pénombre encore plus



Fig. 2. — Ste-Sophie de Constantinople.

petits ; vous vous retournez, deux espaces d'ombre tout petits. De la pleine lumière à l'ombre, un rythme. Des portes minuscules et des baies très vastes. Vous êtes pris, vous avez perdu le sens de l'échelle commune. Vous êtes assujetti par un rythme sensoriel (la lumière et le volume) et

par des mesures habiles, à un monde en soi qui vous dit ce qu'il a tenu à vous dire. Quelle émotion, quelle foi ? Ca, c'est l'intention motrice. Le faisceau d'idées, ce sont les moyens qu'on a employés (fig. 1). Conséquences : à Brousse comme à Sainte-Sophie de Constantinople, l'extérieur résulte (fig. 2).

CASA DEL NOCE, à Pompéi. Aussi le petit vestibule qui enlève de

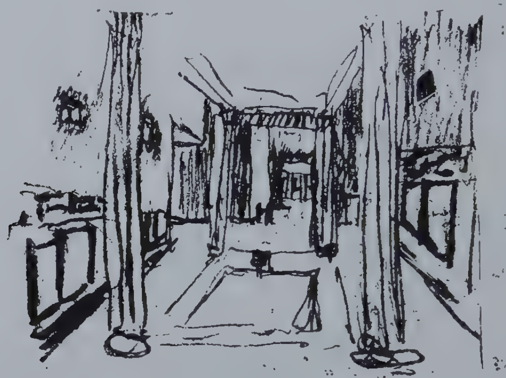


Fig. 3. — Casa del Noce, Le Caveidium, Pompéi.

votre esprit la rue. Et vous voilà dans le Caveidium (atrium) ; quatre colonnes au milieu (quatre *cylindres*) élèvent d'un jet vers l'ombre de la

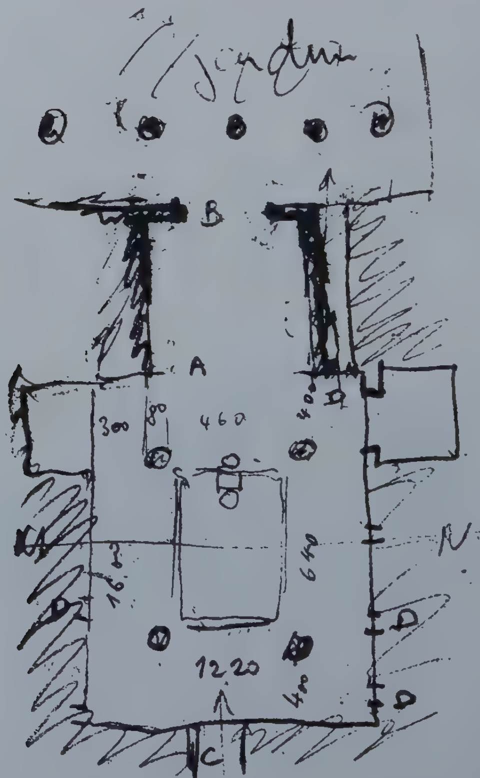
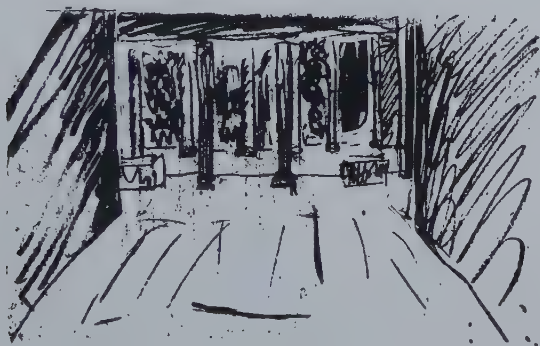


Fig. 4. — Casa del Noce.

toiture, sensation de cathédrale ; mais au fond, l'éclat du jardin vu à travers le péristyle qui étale d'un geste large cette lumière, la distribue, la signale, s'étendant loin à gauche et à droite, faisant un grand espace, Entre deux, le tablium resserrant cette vision comme l'oculaire d'un appareil. A droite, à gauche, deux espaces d'ombre, petits. De la rue de tout le monde et grouillante, pleine d'accidents pittoresques, vous êtes entré chez *un Romain.* La grandeur magistrale, l'ordre, l'ampleur magnifique : vous êtes chez *un Romain.* A quoi servaient ces pièces ? C'est en dehors de la question. Après vingt siècles, sans allusions historiques, vous sentez l'architecture et tout cela est en réalité une très petite maison (fig. 3 et 4).

LES ÉLÉMENTS ARCHITECTURAUX DE L'INTÉRIEUR

On dispose de murs droits, d'un sol qui s'étend, de trous qui sont des passages d'homme ou de lumière, portes ou fenêtres. Les trous éclairent ou font noir, rendent gai ou triste. Les murs sont éclatants de lumière, ou en pénombre ou en ombre, rendent gai, serein ou triste. Votre symphonie



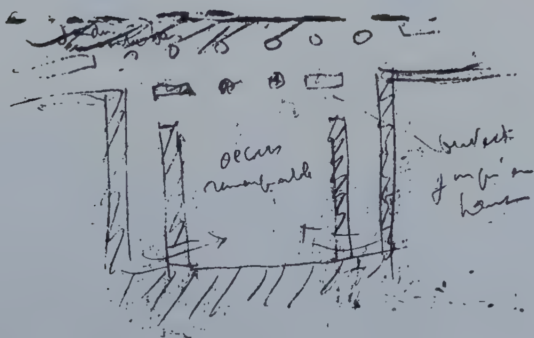


Fig. 5. — Villa Adriana, Rome

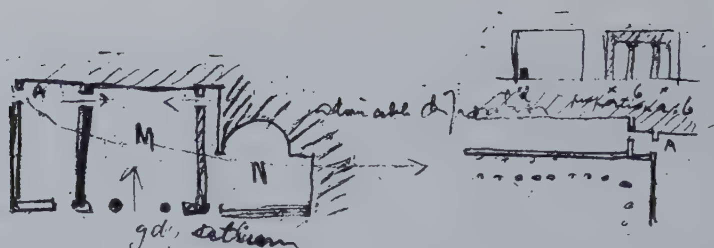


Fig. 6. — Villa Adriana, Rome.

est apprêtée. L'architecture a pour but de rendre gai ou serein. Ayez le respect des murs. Le Pompéien ne troue pas ses murs ; il a la dévotion des murs, l'amour de la lumière. La lumière est intense si elle est entre des murs qui la réfléchissent. L'Ancien faisait des murs, des murs qui s'étendent et se raccordent pour agrandir encore le mur. Ainsi il créait des volumes, base de la sensation architecturale, sensation sensorielle. La lumière éclate en intention formelle à l'un des bouts et éclaire les murs. La lumière étend son *impression* au dehors par les cylindres (je n'aime pas dire colonnes, c'est un mot abîmé), des péristyles ou les piliers. Le sol s'étend partout où il peut, uniforme, sans accident. Parfois, pour ajouter une impression, le sol s'élève d'une marche. Il n'y a pas d'autres éléments architecturaux de l'intérieur : la lumière et les murs qui la réfléchissent en grande nappe et le sol qui est un mur horizontal. Faire des murs éclairés, c'est constituer les éléments architecturaux de l'intérieur. Reste la proportion (fig. 5, 6 et 7).



Fig. 7. — Pompéi.

L'ORDONNANCE

L'axe est peut-être la première manifestation humaine ; il est le moyen de tout acte humain. L'enfant qui titube tend à l'axe, l'homme qui lutte dans la tempête de la vie se trace un axe. L'axe est le metteur en ordre de

l'architecture. Faire de l'ordre, c'est commencer une œuvre. L'architecture s'établit sur des axes. Les axes de l'Ecole des Beaux-Arts sont la calamité de l'architecture. L'axe est une ligne de conduite vers un but. En architecture, il faut un but à l'axe. A l'Ecole on l'a oublié et les axes se croisent en étoiles, tous vers l'infini, l'indéfini, l'inconnu, le rien, sans but. L'axe de l'Ecole est une recette, un truc (1).

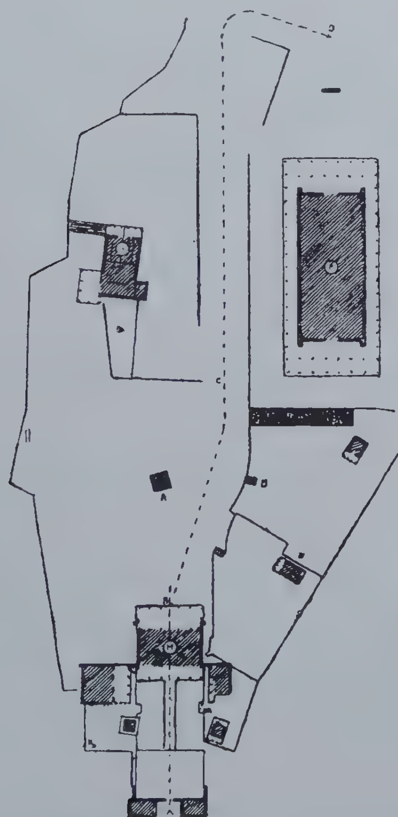


Fig. 8. — L'Acropole d'Athènes.

L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc la hiérarchie des buts, la classification des intentions.

Donc l'architecte assigne des buts à ses axes. Ces buts, c'est le mur (le plein, sensation sensorielle) ou la lumière (l'espace, sensation sensorielle).

Dans la réalité, les axes ne se perçoivent pas à vol d'oiseau comme le

(1) C'est même tellement un truc qu'on les dessine sur le papier pour qu'ils fassent l'étoile, comme le paon la roue.

montre le plan sur la planche à dessin, mais sur le sol, l'homme étant debout et regardant devant lui. L'œil voit loin et, objectif imperturbable, voit tout, même au delà des intentions et des volontés. L'axe de l'Acropole va du Pirée au Pentélique, de la mer à la montagne. Des Propylées, perpendiculaire à l'axe, au loin sous l'horizon, la mer. Horizontale perpendiculaire à la direction que vous a imprimée l'architecture où vous êtes, sensation orthogonale qui compte. Haute architecture : l'Acropole étend ses effets jusqu'à l'horizon. Des Propylées dans l'autre sens, la statue colossale d'Athéna, dans l'axe, et le Pentélique au fond. Ça compte. Et parce qu'ils sont hors de cet axe violent, le Parthénon à droite et l'Erechtéion à gauche, *vous avez la chance de les voir* de trois quarts, dans leur physionomie totale. Il ne faut pas mettre les choses de l'architecture toutes sur des axes, car elles seraient comme autant de personnes qui parlent à la fois (fig. 8).

FORUM DE POMPÉI : L'ordonnance est la hiérarchie des buts, la classification des intentions. Le plan du Forum contient beaucoup d'axes, mais il n'obtiendra jamais une troisième médaille aux Beaux-Arts, il serait

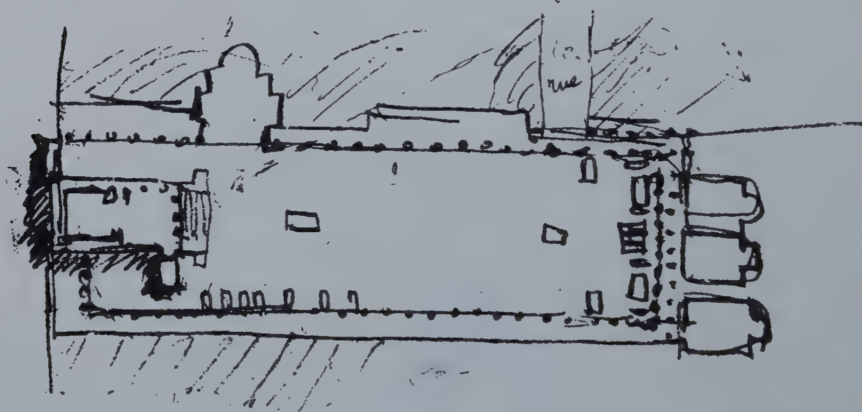


Fig. 9. — Forum de Pompéi.

refusé, il ne fait pas l'étoile ! C'est une joie de l'esprit de regarder un tel plan, de se promener dans le Forum (fig. 9).

Et voici *DANS LA MAISON DU POÈTE TRAGIQUE* les subtilités d'un art consommé. Tout est axé mais vous y passeriez difficilement une ligne droite. L'axe est dans les intentions et le faste donné par l'axe s'étend aux choses humbles que celui-ci intéresse d'un geste habile (les corridors, le passage principal, etc...), par les illusions d'optique. L'axe n'est pas ici une sécheresse théorique ; il lie des volumes capitaux et nettement écrits et différenciés les uns des autres. Quand vous visitez la Maison du Poète Tragique, vous constatez que tout est en ordre. Mais la sensation est riche. Vous observez alors des désaxements habiles qui donnent l'inten-

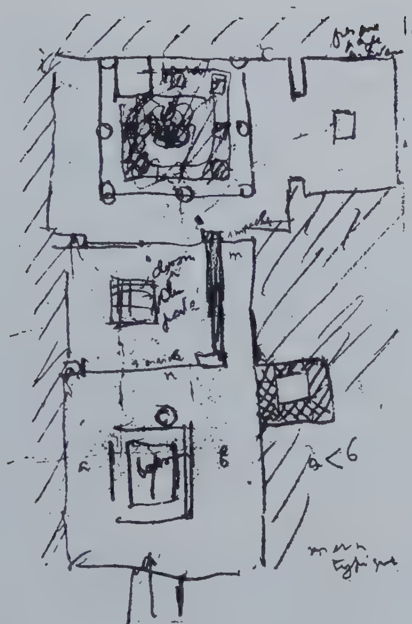


Fig. 10. — Maison du Poète tragique. Pompéi.

sité aux volumes : le motif central du pavé est repoussé en arrière du milieu de la pièce ; le puits de l'entrée est sur le côté du bassin. La fontaine, au fond, est à l'angle du jardin. Un objet mis au centre d'une pièce tue souvent cette pièce car il vous empêche de vous placer au centre de la pièce et d'avoir la vue axiale ; un monument au milieu d'une place tue souvent la place et les immeubles qui la bordent, — souvent, mais pas toujours ; c'est un cas d'espèce qui a chaque fois ses raisons.

L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc, la hiérarchie des buts, la classification des intentions (fig. 10).

LE DEHORS EST TOUJOURS UN DEDANS

Quand à l'Ecole on tire des axes en étoile, on s'imagine que le spectateur arrivant devant l'édifice n'est sensible qu'à cet édifice et que son œil s'en va infailliblement et reste exclusivement rivé au centre de gravité que ces axes ont déterminé. L'œil humain, dans ses investigations, tourne toujours et l'homme tourne toujours aussi à gauche, à droite, pirouette. Il s'attache à tout et est attiré par le centre de gravité du site entier. D'un coup le problème s'étend à l'entour. Les maisons voisines, la montagne lointaine ou proche, l'horizon bas ou haut, sont des masses formidables qui agissent avec la puissance de leur cube. Le cube d'aspect et le cube réel sont instantanément jaugés, pressentis par l'intelligence. La sensation cube est immédiate, primordiale ; votre édifice cube 100.000 mètres cubes, mais



Fig. 11. Propylées et Temple de la Victoire Aptère.

ce qui est autour cube des millions de mètres cubes, ce qui compte. Puis vient la sensation densité : un pierrier, un arbre, une colline sont moins forts, de densité plus faible qu'un agencement géométrique de formes. Le marbre est plus dense à l'œil et à l'esprit que du bois et ainsi de suite. Hiérarchie toujours.

En résumé, dans les spectacles architecturaux, les éléments du site interviennent en vertu de leur cube, de leur densité, de la qualité de leur matière, porteurs de sensations bien définies et bien différentes (bois, marbre, arbre, gazon, horizons bleus, mer proche ou lointaine, ciel). Les éléments du site se dressent comme des murs affublés en puissance de leur coefficient « cube », stratification, matière, etc..., comme les murs d'une salle. Murs et lumière, ombre ou lumière, triste, gai ou serein, etc. Il faut composer avec ces éléments :

A l'*ACROPOLE D'ATHÈNES*, les temples qui s'inclinent les uns vers les autres pour faire un giron que l'œil embrasse bien (fig. 11). La mer qui



Fig. 12. — Les Propylées.

compose avec les architraves (fig. 12), etc. Composer avec les infinies beautés d'un art plein de richesses périlleuses qui ne font de la beauté que lorsqu'elles sont en ordre :

A la *VILLA ADRIANA*, des sols aux niveaux établis en concordance

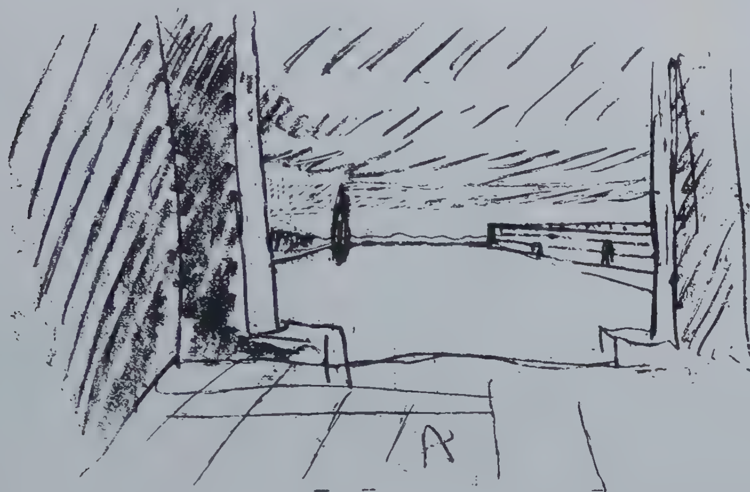


Fig. 13. — Villa Adriana, Rome.

avec la plaine romaine (fig. 13) ; des montagnes qui calent la composition, établie du reste sur elles (fig. 14).



Fig. 14. — Villa Adriana, Rome.

Au *FORUM DE POMPÉI*, avec des vues de chacun des édifices sur l'ensemble, sur tel détail, groupement d'intérêts constamment renouvelés (fig. 9 et 13).

Etc. Etc...

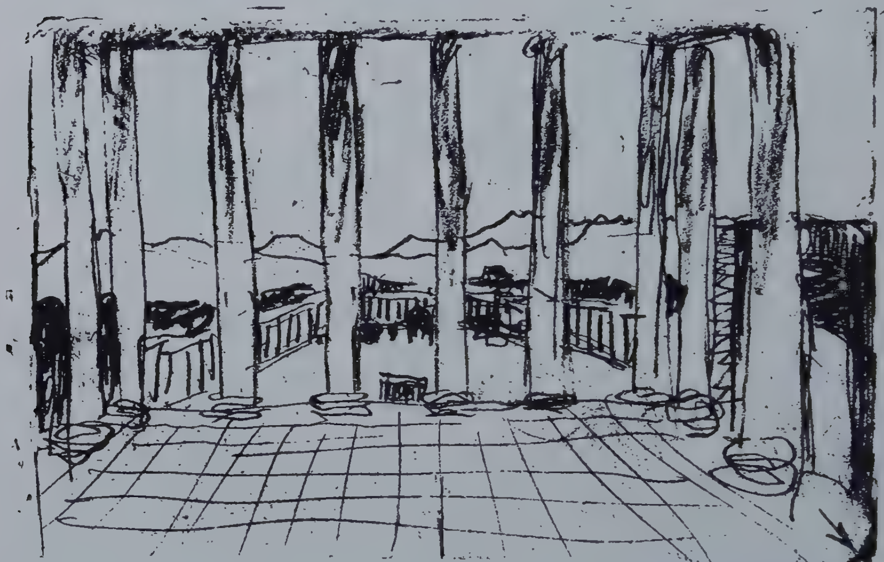


Fig. 13. — Forum de Pompéi.

TRANSGRESSION

Dans ce que je vais montrer, on n'a pas tenu compte qu'un plan agit du dedans au dehors, on n'a pas composé avec des volumes animés d'un souffle unique bien réglé, conformément à un but qui était l'intention motrice de l'œuvre, ce but que chacun pourrait ensuite constater avec ses yeux. On n'a pas compté avec les éléments architecturaux de l'intérieur qui sont des surfaces qui se joignent pour recevoir la lumière et accuser des volumes. On n'a pas pensé en espace, mais on a fait des étoiles sur du papier, tiré des axes qui faisaient l'étoile. On a compté avec des intentions qui n'étaient pas du langage de l'architecture. On a transgressé les règles du plan par une erreur de conception ou par une inclination vers les vanités.

SAINT-PIERRE DE ROME : Michel-Ange faisait une coupole énorme dépassant tout ce qui s'était présenté à l'œil jusque-là ; le por-

tique franchi, on était sous l'immense coupole. Mais les papes ont ajouté trois travées au devant et un grand vestibule. L'idée est détruite. Il faut parcourir maintenant un tunnel de 100 mètres avant d'arriver à la cou-

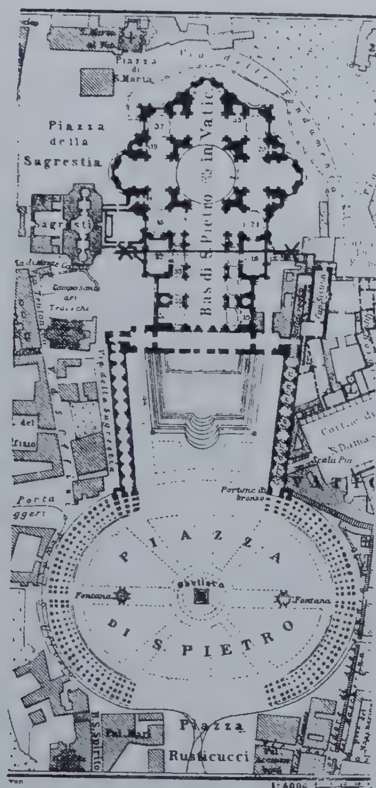


Fig. 14. — St-Pierre de Rome.

Le trait au travers de la troisième travée de la basilique indique l'endroit où Michel-Ange projetait sa façade (voir la conception de Michel-Ange au n° 14 de l'Esprit Nouveau).

pole ; deux volumes équivalents se combattent ; le bénéfice de l'architecture est perdu (avec le décor d'une vanité grossière, la faute primordiale est amplifiée démesurément et Saint-Pierre demeure une énigme pour un architecte). Sainte-Sophie de Constantinople triomphe avec une superficie de 7.000 mètres carrés, alors que Saint-Pierre en couvre 15.000 (fig. 14).

VERSAILLES : Louis XIV n'est plus le successeur de Louis XIII. C'est le ROI-SOLEIL. Vanité immense. Au pied du trône, ses architectes lui apportent des plans vus à vol d'oiseau qui semblent une carte des astres ; axes immenses, étoiles. Le Roi-Soleil se gonfle d'orgueil ; les travaux gigantesques s'exécutent. Mais un homme n'a que deux yeux à un

mètre soixante-dix du sol, et qui ne fixent qu'un point à la fois. Les bras des étoiles ne sont visibles que l'une après l'autre et c'est une droite sous une frondaison. Une droite n'est pas une étoile ; les étoiles s'effondrent. Et tout ainsi de suite : le grand bassin, les parterres de broderies qui sont hors d'une vue d'ensemble, les bâtiments qu'on ne voit que par fragments et en se déplaçant. C'est le leurre, l'illusion. Louis XIV s'est trompé sous sa propre instigation. Il a transgressé les vérités de l'architecture car il n'a pas procédé avec les éléments objectifs de l'architecture (fig. 15).

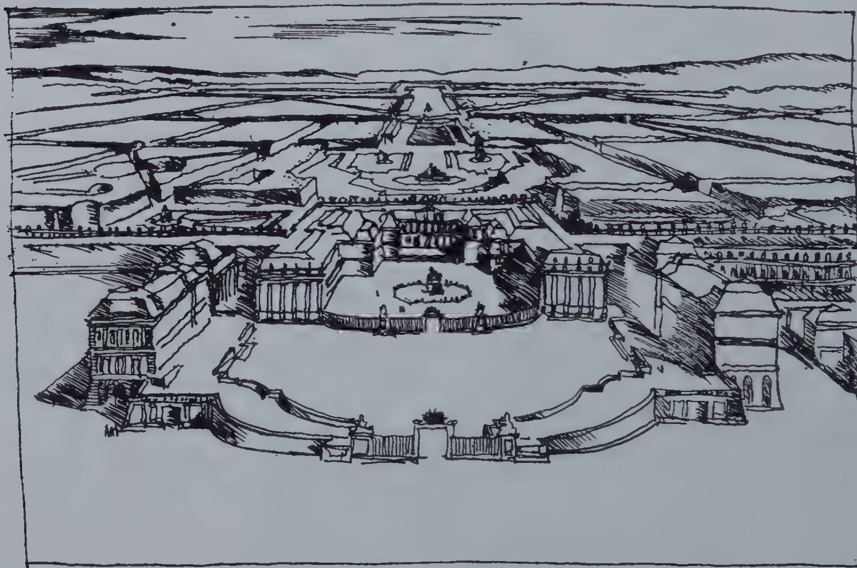


Fig. 15. — Versailles, d'après un dessin de l'époque.

Et un petit prince de Grand-Duché, courtisan avec tant d'autres de la gloire du Roi Soleil, traça la ville de *CARLSRUHE* qui est le plus lamentable échec d'une intention, le knouk-out parfait. L'étoile reste seule sur le papier, maigre consolation. Illusion. Illusion des beaux plans. De tous les coins de la ville on ne voit jamais que trois fenêtres du château et elles semblent toujours les mêmes ; autant d'effet ferait la plus humble maison locative. Du château, on n'enfile jamais qu'une seule rue et toutes les rues de n'importe quelle bourgade font un semblable effet. Vanité des vanités. Il ne faut pas oublier quand on trace un plan que c'est l'œil humain qui en constate les effets. (Fig. 16, *en tête du chapitre)*.

Lorsqu'on passe de la construction à l'architecture, c'est qu'on a une intention élevée. Il faut fuir la vanité. La vanité est la cause des vanités de l'architecture.

Le Corbusier-Saugnier.

Jean METZINGER

PAR

WALDEMAR GEORGE

La presse quotidienne française ne porte pas seule la responsabilité de la confusion qui règne aujourd'hui dans l'esprit du public, confusion dont les suites pourraient être désastreuses pour l'avenir de l'art contemporain, si le temps, ce juge suprême, ne procédait à une révision fondamentale des concepts et des critères esthétiques.

Il semble que la cause première du grand malentendu réside dans la volonté, dont firent preuve certains commentateurs profanes des tendances modernes en art, de faire passer le cubisme pour une méthode, pour une discipline et voire pour une technique.

Quelques jeunes peintres, hantés de construction, firent tôt d'adopter l'aspect superficiel des paysages de l'Estaque de Georges Braque et géométrisèrent *a posteriori* les charpentes naturalistes de leurs compositions. Le cubisme, ainsi traité, s'imposa à l'attention de tous et conquit une gloire facile. Presque tous les jeunes peintres de quelque renom « cubifièrent » dans un but à peine avouable, celui de paraître modernes, puis, flairant un courant nouveau de l'opinion, s'évadèrent peu à peu de ce cubisme de façade pour revenir vers un mode d'expression plus conforme à leurs faibles moyens et au... goût du jour.

Mais ni l'indifférence d'un public oisif, ni l'hostilité sourde d'une critique incapable ne peuvent porter atteinte à la floraison et au développement d'un art qui n'est pas un vain exercice, mais un système esthétique complet.

Analytique à ses débuts, aussi bien chez Metzinger que chez Picasso et chez Braque, le cubisme constitue pourtant dès sa naissance une forme d art conceptuelle. C'est ainsi que le désir d'évocation n'a jamais fait partie des préoccupations artistiques de Jean Metzinger. Lorsque cet artiste décompose la forme en éléments plastiques, afin de la faire revivre ultérieurement dans l'esprit du spectateur, il obéit à la fois à ce besoin de plénitude qui l'oblige à représenter l'aspect total d'un corps et aux principes constructifs qui déterminent la configuration de l'œuvre peinte.

Analyste, Jean Metzinger pratique à cette époque la méthode déductive, qu'il abandonnera après avoir reconnu la supériorité de l'induction qui, seule, permet à l'artiste d'exprimer librement son émotion lorsque cet artiste conçoit non en objets mais en couleurs et en formes.

En prenant conscience de la nature de son processus créateur, Metzinger confère un sens nouveau, un sens bien défini, aux œuvres qu'il exécutera, sans recourir, désormais, à la représentation telle que l'entendent les tenants du naturalisme en art. Son émotion, puisqu'émotion il y a, se traduit d'ailleurs plutôt qu'en formes et en couleurs, considérées comme des éléments autonomes (une semblable dissociation serait incompatible avec un tempérament de peintre véritable), mais en couleurs qui adoptent des formes en rapport avec les nécessités de l'ordonnance plastique. Metzinger se révèle ainsi comme un des seuls peintres cubistes qui aient reconnu la suprématie de la couleur et qui lui aient accordé dans le corps de leurs tableaux un rôle prépondérant. Une telle méthode de travail exclut la dissociation dont Picasso et Braque firent un si large usage. Un peintre qui conçoit *simultanément* en formes et en couleurs, ou plutôt en *couleurs organisées*, ne voit pas naître au cours de sa mise en œuvre le conflit entre les éléments constitutifs du tableau. Le problème des rapports de dimensions étant résolu d'avance, il ne pourrait même s'agir de concilier ces deux composants en apparence antinomiques que l'artiste a conçus comme un ensemble indivisible et parfaitement organique. Aussi tout graphisme descriptif et toute superposition des éléments sont-ils absents de l'œuvre de Jean Metzinger.

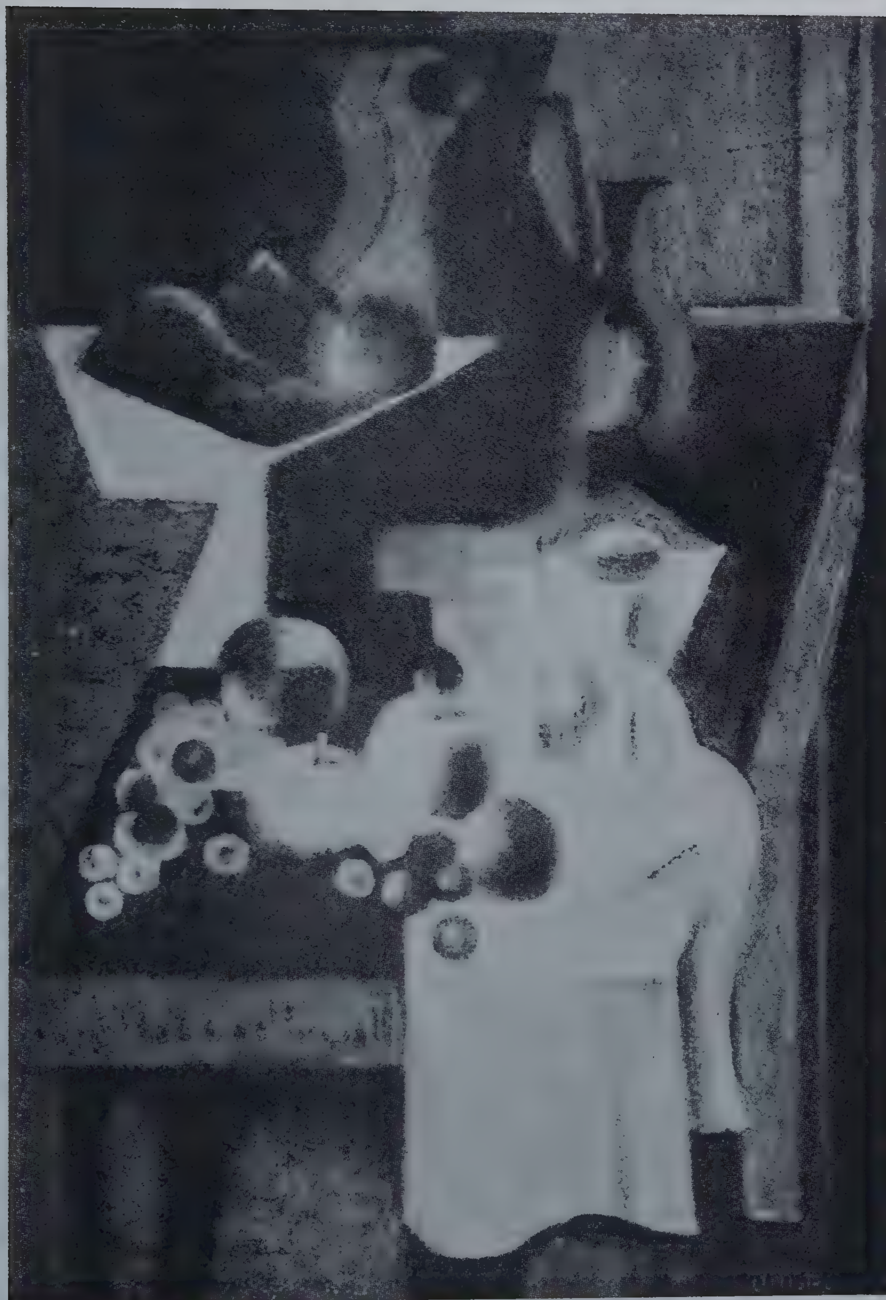
Si l'emotion de cet artiste se manifeste par des nombres, ces nombres, même déguisés, *demeurent invariables* et commandent les divisions de la surface peinte. Fractionnés, intervertis ou même convertis à l'état d'objets qui gardent une



Paysage (1919) JEAN METZINGER *Collection Léonce Rosenberg*



Faysage (1920) JEAN METZINGER *Collection Léonce Rosenberg*



Nature morte (1921) JEAN METZINGER *Collection Léonce Rosenberg*



Paysage (1921) JEAN METZINGER *Collection Léonce Rosenberg*



Nature morte (1921) JEAN METZINGER *Collection Léonce Rosenberg*

apparence objective, ils conservent pourtant leur proportion primitive et, par conséquent, restent intangibles.

La « lisibilité » extérieure des œuvres les plus récentes de Jean Metzinger a donné lieu à des interprétations pour le moins inexactes. Le réalisme dans la figuration n'est jamais une fin en soi pour cet artiste épris d'abstraction plastique. Il ne se sert du répertoire des formes usuelles, dont le spectateur est coutumier, que pour le mettre en état de réceptivité, c'est-à-dire pour lui rendre perceptibles ses intentions constructives. Le fait que les objets qui déterminent chez lui l'émotion originelle peuvent ne pas être les mêmes que ceux représentés sur le tableau, forme un argument décisif contre la thèse de la prétendue conversion de Jean Metzinger au naturalisme.

Et puisqu'il ne s'agit pas davantage de qualifier des objets authentiques que d'humaniser des formes et des couleurs, mais de résoudre des problèmes picturaux, toute équivoque doit être écartée. Encore que certains aspects de son art aient pu paraître suspects aux fanatiques de la non-représentation, nous avons le devoir de faire confiance au très pur artiste qu'est Jean Metzinger. Nous exprimons le ferme espoir qu'il ne transigera point. Son passé intègre milite, du reste, en sa faveur.

Waldemar GEORGE.





Nature morte (1921) JEAN METZINGER *Collection Léonce Rosenberg*

LA PEINTURE EN ALLEMAGNE

Willy BAUMEISTER

PAR

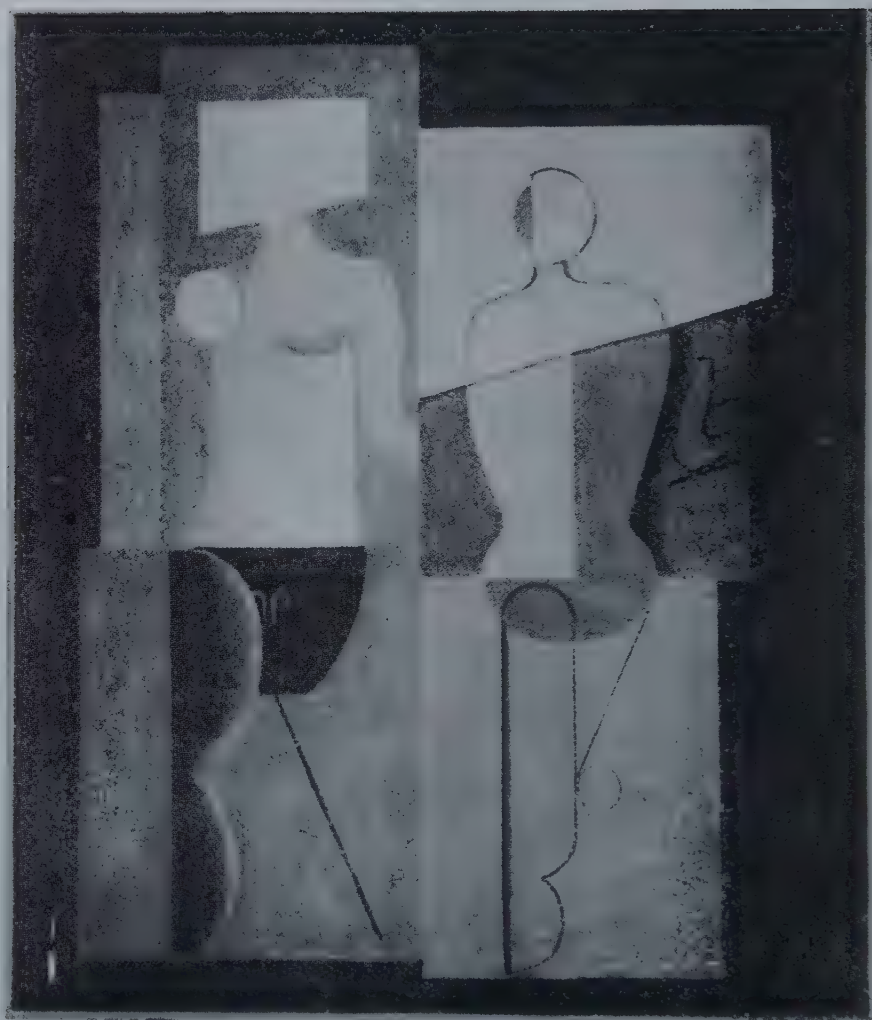
WALDEMAR GEORGE

Bien qu'il nous soit impossible de situer l'œuvre de Willy Baumeister dans l'évolution de l'expressionnisme, dont le public français ignore les directives et les bases esthétiques, le plan d'illustration du présent article permettra aux lecteurs de l' « Esprit Nouveau » d'apprécier l'effort accompli par un artiste qui entreprend une revision des valeurs plastiques et tente de réagir contre les tendances littéraires de l'art contemporain allemand. Car, n'en déplaise aux peintres d'outre-Rhin et à leurs éloquents commentateurs, la peinture expressionniste, dont on ne saurait d'ailleurs nier l'apport, ni mettre en doute les hautes visées, représente un équivoque et singulier alliage de romantisme germanique à tendances « diaboliques », de primitivisme, d'exotisme et d'imagerie populaire. Art d'expression a-t-on dit. Paul Westheim, dont j'estime l'esprit positif et la claire intelligence, n'a pu nier lui-même le caractère nettement mystique de l'art moderne en Allemagne. Le processus créateur d'un peintre expressionniste relève de la psychologie autant que de l'esthétique. Le prétendu affranchissement des règles anatomiques et perspectives, une liberté qui frise l'anarchie, un mépris pour le moins primaire de la tradition renaissante, et le désir de recréer un monde imaginaire, dont les rapports avec la réalité visible ne seraient qu'apparents, voilà les signes distinctifs de ce style expressionniste qui a fait couler des flots d'encre dans les pays d'influence allemande et dont les symptômes sont aisément perceptibles dans tous les domaines de l'activité artistique en Allemagne.

L'incompatibilité absolue du cubisme français et de l'expressionnisme apparaît clairement à tous ceux qui connaissent l'orientation de notre peinture moderne. Sans doute le cubisme est-il un art d'expression. Mais en dissociant la couleur et la forme, le cubiste n'obéit qu'aux lois d'organisation plastique. Ne pouvant faire tenir sa couleur dans les limites formelles, il sépare franchement ces deux éléments constitutifs du tableau. Sans me prononcer sur la valeur effective d'une telle méthode, je tiens néanmoins à en donner la genèse. Or, tandis que le Français pense en fonction du tableau et « prend des libertés avec la nature », pour résoudre des problèmes spécifiquement picturaux, l'Allemand outrepasse ses droits de peintre-ouvrier et se livre à des spéculations quasi-métaphysiques, spéculations qu'il traduit sans parvenir à leur trouver un équivalent



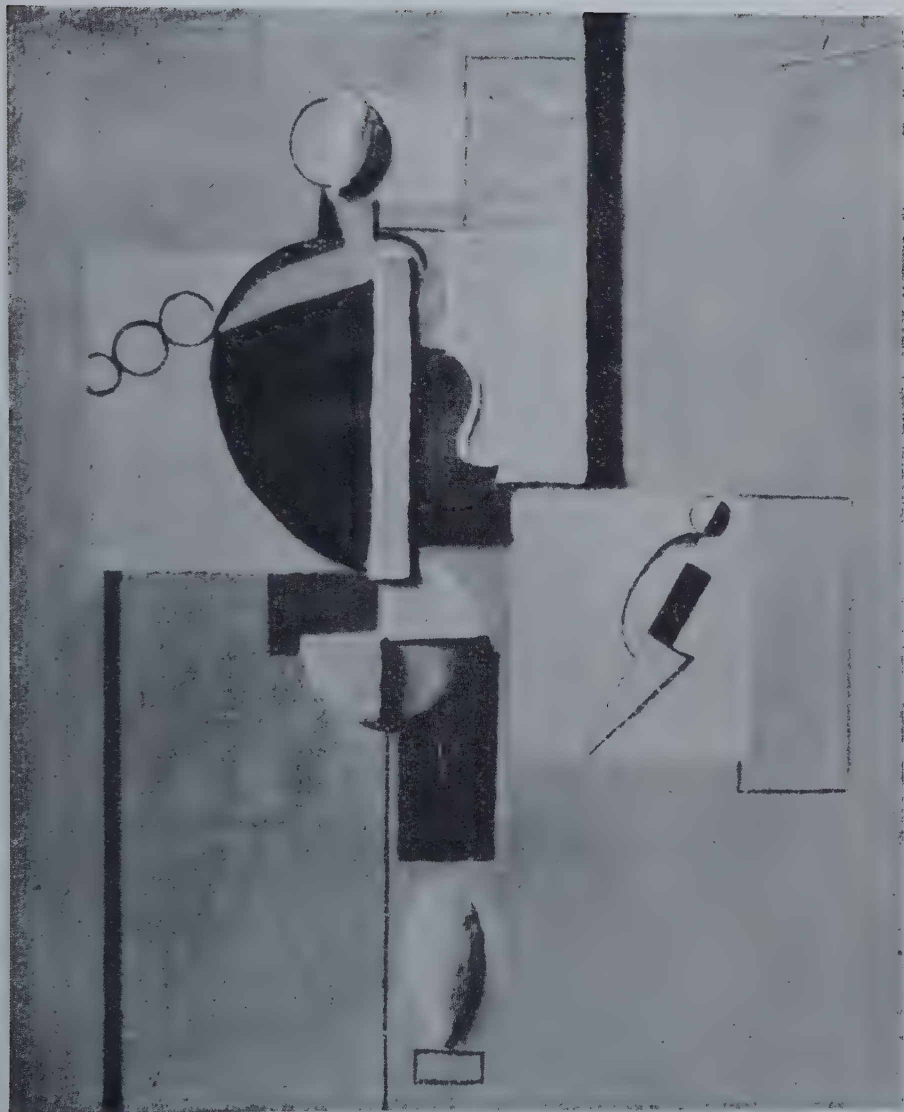
W. BAUMEISTER *Tableau*



W. BEAUMEISTER *Tableau*

et sans les transposer sur le plan plastique. D'où le caractère illustratif, expressif et suggestif de la peinture allemande assujettie, malgré tout, à l'objet, considéré comme un point de départ et comme la base initiale de la création.

Ce n'est pas dans les limites d'une brève monographie qu'on mettra fin au malentendu qui nous sépare des Allemands. Nous ne pouvons guère esquisser ici que quelques aspects du problème. D'ailleurs



W. BAUMEISTER — Tableau

les dissentiments qui divisent les expressionnistes entre eux rendent particulièrement difficile pour un étranger l'étude générale de la peinture allemande. Il me faut donc examiner dans le cadre de cet article un nombre extrêmement réduit de questions, bien que je sois sollicité par l'ensemble des idées qui concoururent à la formation de l'art expressionniste.

Les peintres français modernes déforment dans le sens de la surface, soit pour éviter le trompe-l'œil et pour conserver l'harmonie plane de leurs tableaux, soit pour remplir leur toile, comme le fit Véronèse, en violant les principes de la perspective linéaire dans les « Noces de Cana », soit encore pour obéir aux propriétés physiologiques des couleurs. Leur déformation n'est jamais qu'un moyen technique. Les Allemands, au contraire, tiennent la déformation pour une fin en soi et s'en servent dans le but d'exprimer par voie des lignes et des couleurs des sentiments et des émotions.

Un Campendonk, tributaire à la fois de Henri Rousseau, de Paul Gauguin, de l'image russe et de la peinture sur verre bavaroise, un Paul Klee qui imite non sans intensité les dessins d'enfants, un Kokochka, créent des états d'âme et des atmosphères. Quand un Chagall que l'Allemagne s'est approprié, et dont elle subit l'influence, prétend être naïf et se libère des contraintes naturalistes, il fausse le verre vertical d'une lampe, pour obtenir dans le corps de son tableau un plan horizontal. Un tel exemple vaut d'être cité. Le goût que professe l'Allemagne moderne pour le monstrueux en art n'a d'égal que son goût des solutions faciles. Kandinsky, un autre Russe que l'Allemagne peut revendiquer, pratique la « peinture pure », exclusive de toute représentation. Mais là encore, les préoccupations extra-plastiques se font sentir. Des harmonies bleues qui s'intitulent « Automne » ou « Tristesse » nous reportent à l'époque déjà lointaine où Morgan-Russel et Mac Donald Wright préconisaient la peinture synchromiste.

Ce n'est pourtant pas en empruntant aux arts de haute époque les fables, les motifs ornementaux et les effets extérieurs que l'on parviendra à en pénétrer le sens. Les conceptions esthétiques des anciens, leurs modes de figuration et leurs mesures peuvent seuls nous instruire et nous servir de leçon.

Si l'œuvre de Willy Baumeister mérite ici un commentaire spécial, c'est que cet artiste fait un louable effort d'épuration. Nulle trace de sentimentalité dans ses tableaux et dans ses peintures murales. Les rapports d'angles et de plans sont les uniques moyens d'expression qu'il emploie.

Il se distingue par une sobriété et par une économie qui sont tout à son honneur. Hanté « de préoccupations d'ordre monumental », préoccupations dont l'esprit répugne du reste aux meilleurs d'entre les peintres et les architectes français, il a le souci d'animer les murs et de faire vivre les surfaces. Un tel art exclut l'usage du clair-obscur, le conflit entre les effets d'éclairage extérieur et les ombres organiques au tableau risquant de porter atteinte à l'équilibre de l'œuvre peinte. Un artiste français, M. Albert Gleizes, renonça, bien avant M. Baumeister, mais pour des raisons identiques, à recourir aux modulations.

Enfin, M. Baumeister crée des organismes nouveaux. Il répudie la figuration des formes naturelles. Son art est d'essence idéographique. Le symbolisme de M. Baumeister, symbolisme qui ne saurait d'ailleurs être préjudiciable aux vertus plastiques de ses œuvres, forme peut-être le tribut payé par ce peintre à l'esprit allemand.

WALDEMAR GEORGE.

P. S. — L'auteur de cet article ayant fait tout récemment un bref séjour en Allemagne, a modifié quelque peu son point vue initial sur l'art allemand. Il serait désireux d'apporter un jour certains correctifs à la présente étude.

DE LA PEINTURE DES CAVERNES A LA PEINTURE D'AUJOURD'HUI

RECHERCHE DES BUTS ACTUELS DE LA PEINTURE

PAR

OZENFANT ET JEANNERET

PEINTURE D'OPINION ET PEINTURE POÉTIQUE. — LA RELIGION, L'HISTOIRE, L'OPINION, LE DOCUMENT. — GUTENBERG ET DAGUERRE. — L'ÉCONOMIE. — PEINTURE : SUJET OU ÉMOTION. — LES BASES PLASTIQUES : PHYSIOLOGIE ET ÉMOTION. — PEINTURE ET POÉSIE. — L'ÉTAT DE LA SENSIBILITÉ ET DE L'INTELLECT ACTUEL, SES CAUSES, LES FAITS NOUVEAUX. — LA POÉSIE NÉCESSAIRE A NOTRE ÉPOQUE. — SES CARACTÉRISTIQUES. — UN ART DE PRÉCISION.

La peinture a eu un commencement, un premier but utilitaire : c'était de parler aux hommes. L'homme a toujours eu besoin de fixer puis de transmettre ses idées. Il a constitué l'histoire par le moyen des arts figurés parce qu'il n'en avait point d'autres à sa disposition. L'écriture s'est fixée petit à petit, mais on a constaté que l'écriture des arts figurés possédait une puissance d'objectivation rapide, forte et universelle que ne possédaient pas les idiomes. Et on a conservé cette sorte de peinture et cette sorte de sculpture, de la peinture des cavernes aux *Artistes Français* y compris. Peinture idéologique.

Mais dès le début aussi, l'homme a toujours eu besoin de faits plastiques, le besoin de la délectation plastique. Fait individuel, d'ordre de la sensibilité à la base.

La peinture-langage était d'ordre collectif, organisation sociale, etc., avec utilité sociale pour mobile.

Pour sa joie, l'individu créait des faits plastiques pour ses sens, faits physiologiques.

Pour ordonnancer une société, les rois, les prêtres ont exploité la peinture idéologique, puissant moyen d'objectiver leurs intentions.

Une immense place était donc dévolue à la peinture littéraire, d'autant plus qu'elle employait des éléments d'un entendement commun, compréhensibles par les intelligences les plus obtuses.

Enfin et d'autre part, on a toujours eu besoin de documents. Les arts figuratifs, ici, encore, sont un moyen très sûr de transmission (Napoléon : « le plus court croquis m'en dit plus qu'un long rapport »).

Fatalement, il devait y avoir empiétement des genres par confusion des buts. Un homme, quand il se taille une canne dans une branche, s'arrange toujours pour la faire jolie et le mécanicien fignole sa pièce plus qu'il n'est *utile* : l'homme aime « peloter »; de là vient la confusion entre l'utile et l'agréable.

Cette confusion existe aujourd'hui également ; elle irrite certains qui voient clair, parce que des faits nouveaux se sont produits, additionnés, et font voir jour. C'est l'affaire de quatre siècles seulement en face des millénaires : Gutenberg et Daguerre, le livre et la photographie (le cinéma).

D'un coup, les moyens formidables sont à disposition et la puissance de diffusion qui en naît, dépasse de beaucoup les ressources des arts figuratifs, dont on disposait jusqu'ici. Ceci ne peut pas couper court d'un coup à des habitudes millénaires : Les *Artistes Français* existent toujours.

Un facteur qui a toujours existé, prend aujourd'hui, par suite de l'évolution si rapide, un caractère nouveau et une importance historique considérable dont on mesurera plus tard la valeur : LE FAIT D'ÉCONOMIE, économie pratique (fatalité sociale), économie intellectuelle (besoin de l'esprit).

Un siècle de science intensive modifie les phénomènes sociaux séculaires. Il est inutile de détailler cette modification considérable. Les résultats en sont tels qu'une photo est un meilleur document que l'imitation peinte du sujet ; un film d'un combat d'avions est infiniment plus exact et « vivant » qu'un Meissonnier. (Nous parlons bien de documents et pas d'autre chose.) Le livre est répandu partout et répand partout et transmet infiniment mieux les idées ; un manœuvre lit son journal et la peinture d'opinion est naufragée par la presse

d'opinion ; « Le Temps », « La Croix », et « Le Peuple », remplacent la sculpture des cathédrales. L'ouvrier lit son journal et ne regarde pas. L'imagerie conserve encore une place dans les moyens d'opinion, c'est la caricature. La caricature est la dernière expression licite de la *peinture d'opinion*, appendice atrophié d'un langage autrefois puissant.

Le problème de l'art est singulièrement dégagé ; les buts véritables de l'art nous apparaissent mieux aujourd'hui.

Mais ?

Mais les Seckets égyptiens, les Orantes grecques, les frontons du Parthénon, les tympans gothiques, le plafond de la Sixtine, etc... ? C'étaient des *faits plastiques d'abord.* Bien entendu ils donnaient à la foule l'image conventionne le d'un Dieu, mais ils éveillaient l idée du divin chez les âmes élevées par le moyen de rapports plastiques concertés. Et c'est parce que ces œuvres sont des faits plastiques émouvants en dehors de leur figuration qu'ils nous émeuvent encore, nous qui n'entendons plus guère les symboles des Grands Prêtres. En tout état de cause, c'étaient surtout des faits plastiques émouvants. Pourquoi émouvants ? Parce qu'on peut contrôler et prouver que certaines formes et couleurs ont la propriété de faire réagir nos sens de façon analogue à ce qui arrive dans la musique avec des accords qui nous rendent gais ou tristes, ce qui, ici, veut dire : la ligne droite est sereine, la ligne courbe, caressante ; la ligne brisée, pénible. Le rouge nous donne une sensation de force excitante et de joie ; le noir est digne et triste. Banalités ? Assurément, mais n'oublions-nous pas trop souvent aujourd'hui ces faits indiscutables qui sont la racine même de tous les moyens plastiques ?

Nous avons étudié ailleurs (1) ces questions et nous les résumons en disant schématiquement pour exemple :

« *Ligne droite :* L'œil est forcé de se déplacer d'un mouvement continu, « le sang y circule régulièrement ; continuité d'effort, calme, etc...

« *Ligne brisée :* Les muscles de l'œil se tendent et se détendent brusque-« ment à chaque changement de direction, le sang est cogné contre les « vaisseaux, son cours est modifié ; brisure, irrégularité, halètement ou « cadence.

« *Cercle :* L'œil tourne, continuité, recommencement clos.

« *Courbe :* Massage onctueux.

(1) L'*Esprit Nouveau,* n° 1 : Sur la Plastique ; n° 4 : Le Purisme, etc...

« Dans les formes primaires modifiées, ces sensations primaires se « symphonisent.

« Une simple allusion à un phénomène physique déjà éprouvé, dé- « clanche le jeu complet de la sensation physico-subjective avec toutes « les réactions ; cela permet certaines « abréviations » des moyens « déclancheurs, dans l'œuvre d'art, et les altérations mêmes.

« Le mécanisme du déclanchement de mnèmes physico-subjectifs « (allusion à des expériences que chacun n'a pas nécessairement faites, « ressenties ou enregistrées), explique les différences de sensation des indi- « vidus différents devant le même fait plastique, mais ces différences sont « en réalité minimes ; le fond reste, essentiel, et l'on peut dire pratique- « ment :

« LES MÊMES ÉLÉMENTS PLASTIQUES DÉCLANCHENT LES « MÊMES RÉACTIONS SUBJECTIVES, c'est ce qui fait l'universa- « lité de la langue plastique, celle de la véritable œuvre d'art et sa gran- « deur.

« STANDARTS. — L'horizontale déclanche en tout être humain une « sensation primaire, identique. Le noir déclanche en tout être humain « une sensation primaire identique. Pas de mystique en cela : faits phy- « siques à réaction subjective. Il y a des faits physico-subjectifs qui sont, « parce que l'organisme humain est tel qu'il est.

« Je bâtis une pyramide, vous ressentez une sensation de stabilité. Je « peins en rouge, le taureau qui sommeille en vous se réveille. Je peins en « bleu, vous voilà serein. Ainsi les animaux furent domptés par la mu- « sique d'Orphée. Dans tous les hommes du monde j'ai déclanché la « même sensation.

« Tous les arts sont bâtis de ces standarts.

« Dans tous les hommes du monde, les mêmes sensations primordiales, « constantes, standarts, se déclanchent sous le choc des mêmes faits « physiques.

« Il est important d'être d'accord sur ce point.

On peut prouver que certains rapports de lignes, de couleurs, provoquent en nous des états de sensibilité physiologiques qui ont pour effet d'agir sur notre esprit ; l'intelligence se met à travailler, à mesurer, créant l'état physiologico-subjectif qu'on appelle état poétique.

***

Après cet exposé il paraît permis de dire : les arts figuratifs d'aujourd'hui n'ont plus à répondre à un besoin de documentation, ni n'ont besoin de raconter des histoires ; le livre et le film font mieux. Les arts imitatifs n'ont plus de raison d'être. Mais la destinée des arts apparaît bien claire maintenant ; c'est de satisfaire au besoin de poésie qui est une des constantes du cerveau humain.

La poésie s'objective principalement par la musique, la littérature et les arts plastiques, dont c'est proprement la fin (1). Nous nous occupons ici de plastique. Nous voulons chercher à déterminer la nature de la poésie demandée par notre époque et ensuite, les moyens plastiques propres à créer chez le spectateur cet état poétique d'une qualité particulière.

Quelle poésie demande notre époque ?

Ne faisons pas de modernisme, c'est-à-dire, ne nous émouvons pas outre mesure des choses neuves, elles ne valent vraiment que pour ce qu'elles modifient dans nos sens et notre intelligence ; pas de futurisme qui est une forme de méconnaissance de la signification actuelle des faits. Constatons seulement que le travail collectif des créateurs de notre époque a produit un outillage de vie, un décor vraiment nouveau et qui se différencient de ceux des âges antérieurs ; l'époque porte un caractère spécifique, parce qu'elle répond bien plus fortement et plus généralement qu'autrefois au principe d'économie. Nous vivons dans une époque qui n'est pas celle du bon plaisir et sa grandeur réside dans sa juste obéissance à cette loi d'économie dont nous avons souvent parlé dans l'*Esprit Nouveau* et dans sa juste connaissance. Il est clair que dans un état de choses pareil, l'état d'esprit ait pris une caractéristique nouvelle. On a passé de l'âge du travail à la main, du bois sculpté, à l'âge de l'acier poli ; il suffit de songer aux obligations qu'a entraînées cette évolution pour comprendre que l'homme moderne agit cérébralement sous une discipline fatale qui modifie profondément l'état de sa sensibilité. Aujourd'hui, ne peuvent vivre que les choses claires, ne peuvent subsister que les réalisations claires que ce qui est concerté et bien conforme à son but. L'homme sait penser vite, calculer juste, mesurer exactement ; son mécanisme cérébral est devenu un outil de précision ; l'homme a même assujetti à l'appareil de contrôle sa propre sensibilité ;

(1) Nous disions ici « principalement » mais nous savons bien qu'il existe la poésie des faits, de la science, etc., qui nous émeuvent sans l'intermédiare de l'art.

il se rend compte de ses besoins ; il n'agit plus comme sous les impulsions du pur instinct ; il concerte les moyens qu'il emploiera, même lorsqu'il « fait » de la poésie. Qu'on se rende bien compte de la nouveauté de ce fait : Il a appris à penser vite ; savoir lire un télégramme, savoir lire une épure d'ingénieur a donné à son cerveau une agilité nouvelle. Les facultés de ses sens et de son esprit sont donc telles qu'elles lui permettent d'envisager les œuvres d'art modernes avec une rapidité, un sens affiné et une perspicacité qui dispensent le créateur de s'attarder à construire des ponts explicatifs et qui l'incitent au contraire à fixer formellement des points qui soient exacts et révélateurs de l'intention. Autrement dit, l'esprit moderne peut rétablir une courbe par ses points essentiels et suffisants, et se dispenser de toutes les transitions qui, en art, deviennent des superfétations ; mais nous mettons en garde ici dès maintenant sur le fait que ces points essentiels, étant donnée leur importance capitale, ne peuvent pas être de *simples allusions compréhensibles pour l'auteur seul*, *mais doivent être des constantes*, *des nœuds sine qua non*, *des points stratégiques :* en art plastique, ce sont exclusivement des faits plastiques qui agissent physiologiquement (1).

La pratique de la vie moderne entraîne avec elle le concours constant de l'œil et détermine ainsi une *optique*. Nous allons montrer que cette optique est une caractéristique bien actuelle et qui est si forte qu'elle entraîne des habitudes de voir et des dispositions de l'esprit. Ainsi par exemple, si à la Renaissance, le maximum de précision a été donné par les caractères d'imprimerie de Gutenberg ou les dessins d'une tapisserie, la précision d'aujourd'hui est tout autre ; la typographie moderne, sur papier couché, est impeccable et nos yeux au lieu de voir des tapisseries, voient tous les jours des appareils mécaniques d'une netteté et d'une précision nouvelles, qui sont la preuve d'une perfection à laquelle nous nous affectionnons et qui finit par devenir une habitude et un besoin. Conclusion : l'optique moderne résulte de l'état de choses nouveau et nos yeux qui regardent des tableaux, ne changent pas pour cela leurs habitudes. Conséquence : ce très définissable malaise des grands salons de peinture.

---

(1) Sans vouloir développer ici cette question, nous insistons sur le fait qu'il est indispensable de procéder à l'étude d'un langage plastique, c'est-à-dire, des actions physiologiques provoquées par tel ou tel moyen plastique : lignes, couleurs, associations de lignes et de couleurs ; cette étude peut seule donner un rendement nécessaire à la technique de l'art.

De toutes ces contingences, naît un état moral nouveau, presque une morale nouvelle, la morale du BIEN FAIRE, de l'exactitude, du précis, de la justesse. L'intervention des faits nouveaux a modifié notre déterminisme; ces faits nouveaux orientent par cela même notre conception poétique ; et c'est parce que notre conception poétique du monde est actuellement différente, que les œuvres que nous faisons sont différentes des œuvres du passé ; trop souvent, on imagine que c'est par volonté de modernisme que les œuvres actuelles sont ce qu'elles sont ; leur manière d'être est déterminée; elles paraissent modernes, non point parce qu'on a *voulu* les faire paraître modernes, mais parce qu'elles le sont effectivement et ceci est vrai, tant d'une part pour la production moderne débridée qui prouve les débridements de l'esprit, que pour la production moderne organisée (celle qui nous intéresse), qui prouve une manifestation de plus en plus évidente et sensible de l'ordre dans les intentions et dans les manifestations de l'art.

Les peuples anciens lisaient les fresques et les frises des temples, des cathédrales et des hôtels de ville ; les peuples actuels lisent le journal, vont au cinéma et l'art, dissocié de ses premières fins utilitaires, ne trouve sa raison d'être qu'auprès des élites. Nous avons expliqué bien suffisamment ce que les élites représentent de dons de précision et de compréhension nouvelle, qu'elles sont munies d'une optique nouvelle, d'une morale nouvelle, d'un cerveau nouveau. Ces élites ne rechercheront pas dans la peinture ce qui est représentation, figuration, moralisation, littérature, etc.... Elles rechercheront les sensations élevées qui satisfont leur sens poétique particulier et ces élites, occupées aux multiples travaux de la vie moderne, ressentent le besoin de la poésie. Le monde serait vide sans poésie et les élites, si elles ne pouvaient satisfaire leur légitime besoin des choses élevées, dépériraient. Le facteur poésie est une nécessité sociale. Tout homme a sa poésie, mais il y a des qualités d'homme et des qualités de poésie ; il y a hiérarchie de valeur chez les hommes et hiérarchie dans la poésie. L'art peut correspondre à certains états de sensibilité qui se trouvent, en principe, chez une certaine catégorie d'individus. Nous dirons donc que l'art moderne ne peut pas être de l'art populaire, l'art de tout le monde. Nous dirons davantage : L'art moderne fait appel aux hautes facultés de l'esprit et par conséquent sa clientèle se trouve limitée. L'esprit moderne est fait d'amour d'économie ; cette économie moderne,

c'est notre élégance moderne ; point n'est besoin des falbalas du Roi-Soleil pour être élégant. L'économie moderne est une élégance interne qui n'appartient naturellement qu'aux esprits agiles. Donc, l'œuvre d'art moderne est une concentration. Cette affirmation catégorique juge les errements qui persistent encore et révèle impérativement la direction. Sur ce critère, le grand débat de la peinture s'éclaire.

Nous avons montré que la peinture moderne a le devoir de traduire des intentions claires, organisées, réalisées sainement, honnêtement et exactement, sans pauvreté masquée, camouflée, comme sans falbalas inutiles et qu'elle a pour but, à travers la satisfaction de nos sens, d'atteindre les régions élevées de notre esprit. Hommage doit être rendu au Cubisme, d'avoir été la première manifestation de rupture entre l'ancienne modalité complexe et superposant diverses finalités de la peinture, et les moyens d'expression nouveaux qui sont basés sur les nécessaires conditions physiologiques, mais qui ont pour objet d'établir des rapports élevés et de créer la poésie conforme à notre état actuel.

Le Cubisme, mot sans valeur explicative, fut la firme de grands et aussi de mauvais artistes ; les plus grands doivent être loués d'avoir su, les premiers, contribuer à éclaircir le problème des destinées de la peinture, de mettre en lumière ses fins actuelles ; le Cubisme a remis la Peinture sur la voie, la seule possible aujourd'hui, celle de la Poésie. Certes, beaucoup de peintres se sont dits cubistes et ont erré gravement ; peu importe ; donner aux arts plastiques le seul but *POESIE* c'est là une révolution dont toute la valeur commence à apparaître aujourd'hui à quelques-uns dont nous sommes.

Il reste à épurer les moyens permettant de nous donner les œuvres que notre temps exige.

Notre temps exige *un art de précision ;* dans un prochain article nous étudierons les moyens propres à le réaliser.

OZENFANT ET JEANNERET.



Photo Giraudon.

SUR LA SCULPTURE

La Sculpture est le plus humain des arts.

***

La sculpture est de l'architecture plus humaine.

***

Économie extrême des moyens, dimensions au module de l'homme; par ces moyens, la sculpture peut résumer tout ce que peuvent donner les arts plastiques : c'est un art complet.

***

Les moyens de la sculpture ont toujours été les mêmes : à l'aide de volumes dans l'espace, créer des foyers de lumière.

***

C'est la lumière qui nous attire, nous arrête, nous fascine, et nous permet ensuite de percevoir les jeux de la matière et des formes; ces jeux de formes, lorsqu'ils sont conçus de façon convenable, nous donnent l'idée, la satisfaction de l'unité.

***

Dès la plus haute antiquité les prêtres se sont emparés de la sculpture, parce qu'elle est le plus puissant moyen au service de l'artiste pour objectiver la conscience poétique du monde.

Un Sculpteur.



ART ÉGYPTIEN. *Photo Giraudon*



ART ROMAIN. *Photo Giraudon*



GERMAIN PILON. *Photo Giraudon*



ART GREC. *Photo Giraudon*



ART CHALDÉEN. *Photo Giraudon*



ART ASSYRIEN. *Photo Giraudon*



ART GREC. *Photo Giraudon*



ART CHALDÉEN. *Photo Giraudon*



ART NÈGRE. *Photo Paul Guillaume*



Ce qu'à vu le Docteur NANSEN en Russie. *Photo Illustration.*

33.000.000 d'hommes souffrent de la faim,

15.000.000 d'hommes sont condamnés à mort s'ils ne sont pas immédiatement secourus. Sur la Volga des cas de cnnnibalisme ont été officiellement constatés. A Samara, 30.405 Russes sont morts de faim en Septembre, Octobre et Novembre. *Dr NANSEN.*

Sous les auspices du **COMITÉ FRANÇAIS DE SECOURS AUX ENFANTS**, association placée sous le patronage du **COMITÉ INTERNATIONAL de la CROIX-ROUGE**, des secours s'organisent. A l'heure actuelle des démarches sont en cours auprès des pouvoirs officiels en vue d'obtenir l'autorisation de faire une tombola dont les bénéfices serviront à sauver des vies humaines. Vingt-quatre francs convertis en blé, suffisent pour sauver un enfant.

Il pourra être fait don de peintures, sculptures, livres, etc...

Sitôt les autorisations officielles obtenues, nous aviserons les intéressés par les grands quotidiens.

Le prochain numéro de **L'ESPRIT NOUVEAU** donnera tous les détails de l'organisation.

Dès à présent les personnes désireuses d'offrir des dons peuvent écrire à **L'ESPRIT NOUVEAU.**

L'ESPRIT NOUVEAU.

Nous écrivions dans notre dernier numéro :

Pour Monsieur Vauxelles

Nous sommes avisés qu'un groupe de marchands de tableaux ayant un stock considérable de « maîtres » impressionnistes, tirant le parti qu'ils peuvent du marasme général des affaires et de sa répercussion sur la vente de la peinture, ont envisagé de provoquer une campagne dont l'objet est de faire croire à la mévente du cubisme et à sa non valeur ; ils espèrent ainsi provoquer la reprise de l'impressionnisme.

Au même moment, M. Vauxelles a l'idée de publier dans le *Carnet de la Semaine*, où il détient une chronique hebdomadaire sous le pseudonyme de « Pinturicchio », une suite de notes extrêmement malveillantes pour l'art d'esprit nouveau, le cubisme, le purisme, etc... C'est assurément le droit de M. Vauxelles de ne rien comprendre à cette peinture, mais ce qui étonne c'est de voir ce même M. Vauxelles diriger la Revue « l'Amour de l'Art ». Or, dans sa Revue, M. Vauxelles publie des articles élogieux sur Picasso, Lipchitz, Juan Gris, etc..., artistes qu'il attaque d'autre part dans le *Carnet de la Semaine* ; nous avouons ne pas comprendre ; peut-être vaut-il mieux ne pas comprendre. Il se peut que la vente des tableaux soit moins forte à l'heure actuelle qu'elle ne l'était il y a quelques mois ; le charbon aussi se vend mal ; pourtant les ventes des collections Uhde, Kahnweiller, presque exclusivement composées de cubistes, viennent d'atteindre près d'un million et semblent prouver le contraire, car enfin un million d'un coup, pour le cubisme, à cette heure de crise monétaire...

Et, au fait, serait-il indiscret de poser à MM. les marchands de l'Impressionnisme, la question de savoir si l'Impressionnisme se vend ? Serait-ce plutôt parce qu'il se vend très mal que la défense de leurs intérêts commerciaux (il y a beaucoup de millions en jeu) les a engagés à la campagne contre le cubisme et les écoles modernes qui se vendent, eux, très bien.

Et à M. Vauxelles, qui se trouve comme par hasard prévenir si obligeamment les désirs des marchands impressionnistes, cette autre question d'ordre esthétique : Pourquoi le grand public achète-t-il du cubisme et pas d'impressionnisme ? Y aurait-il quelque chose de changé à l'optique du grand public ?

P. S. — Corrigeant les épreuves de cette note, nous ajouterons que M. Pinturicchio-Vauxelles récidive le 9 janvier.

MERLEN
Huissier
12 Rue de [illegible] PARIS

[L']an mil neuf cent vingt deux, le quatre Février:

A la requête de Monsieur Louis VAUXCELLES, demeurent à Paris, 15, Rue Gustave Zédé.

Elisant domicile en mon Etude

, à André-Georges-Gaston-Hippolyte MERLEN, Huissier Audiencier près le Tribunal Civil de la Seine, séant à Paris, demeurant, 12, Rue de Paris, [illegible]

Dit et déclaré à Messieurs Ozenfant et Jeanneret ; Directeurs de la revue, "L'Esprit nouveau" et compagnie dont le siège est à Paris, 29 rue d'Astorg, où étant et parlant à une femme à son service ainsi déclaré

Que dans un article du Journal " L'esprit Nouveau" publié et mis en vente à Paris, le requérant a été mis en cause et a été diffamé.

Que ce dernier entend se prévaloir de l'article 13 de la Loi du 29 Juillet 1881.

Pourquoi j'ai Huissier sus dit et soussigné et à même requête que dessus fait sommation à Messieurs les Directeur et Administrateurs du Journal "l'ESPRIT NOUVEAU " d'avoir à insérer dans les trois jours en même lieu en même caractère que l'article incriminé la réponse suivante:

" Messieurs"

" Vous avez publié dans le numéro 14 de l'ESPRIT " NOUVEAU , une note par laquelle vous voudriez faire " croire que je mène campagne contre le Cubisme " parce que je suis à la solde des marchands de tableaux " Impressionnistes.

" Cette insinuation à mon égard ont nettement " diffamatoire, et ne peut-être déshonorante que pour " ceux qui l'énoncent.

" Néanmoins j'entends que vos lecteurs sachent " que mon écrits sur l'Art Contemporain ne ne sont " payés que par les Directeurs des Journaux auxquels " je collabore et qu'aucun marchand de m'a jamais " remis, ne me remettra jamais une somme quelconque " à l'effet de déterminer ou modifier mes appréciations " critiques.

" Je vous prie donc et au besoin vous requiers , " conformément à la Loi ,de publier le présent démenti " à la même place, et en mêmes caractères que l'article " incriminé dans le prochain numéro de Votre Revue,

" C'est la seule satisfaction que je désire " obtenir de Vous quant à présent.Mais je vous préviens " charitablement que la récidive ne saurait-être " excusée et qu'elle entraînerait des sanctions " énergiques qui vous seraient assez désagréables.

—X— " Veuillez trouver ici l'expression de l'estime [qu'il] vous est due.

" Louis VAUXCELLES."

Sous enveloppe [illegible] portant d'autre indication d'un côté que les nom et demeure de la partie, et de l'autre que le cachet de mon Etude [illegible] fermeture de pli [illegible]

Leur déclarant que la présente déclaration leur est [faite] sous les plus expresses de droit.

A ce qu'ils n'en ignorent.Je leur ai laissé cette copie. Cout: trente huit francs [illegible]

Y compris deux feuilles timbre à 2 frs = 4[illegible]

[signature]

Monsieur Vauxelles

nous répond par l'intermédiaire de M. Merlen, huissier :

L'an mil neuf cent vingt-deux, le quatre février.
A la requête de Monsieur Louis Vauxcelles, demeurant à Paris, 15, *rue Gustave-Zédé.*
Elisant domicile en mon Etude.
J'ai, André-George-Gustave-Hippolyte Merlen, huissier-audiencier près le Tribunal Civil de la Seine, séant à Paris, y demeurant, 12, *rue de Passy, soussigné :*
Dit et déclaré à la Revue « L'Esprit Nouveau », société anonyme dont le siège est à Paris, 29, *rue d'Astorg, en la personne de ses directeurs et administrateurs, demeurant audit siège, vu étant et parlant à une femme à son service ainsi déclaré :*
Que dans un article du Journal « L'Esprit Nouveau », publié et mis en vente à Paris, le requérant a été mis en cause et diffamé.
Que ce dernier entend se prévaloir de l'article 13 *de la loi du* 29 *juillet* 1881.
Pourquoi j'ai, huissier sus-dit et soussigné et à même requête que dessus fait sommation à Messieurs les Directeurs et Administrateurs du Journal « L'Esprit Nouveau » d'avoir à insérer dans les trois jours en même lieu, en même caractère que l'article incriminé, la réponse suivante :

« Messieurs,

« Vous avez publié dans le numéro 14 de *L'Esprit Nouveau* une note « par laquelle vous voudriez faire croire que je mène campagne contre « le Cubisme parce que je suis à la solde des marchands de tableaux « Impressionnistes.

« Cette incrimination à mon égard est nettement diffamatoire, et « ne peut être déshonorante que pour ceux qui l'énoncent.

« Néanmoins j'entends que vos lecteurs sachent que mes écrits sur « l'Art Contemporain ne me sont payés que par les Directeurs des Jour- « naux auxquels je collabore et qu'aucun marchand ne m'a jamais « remis, ne me remettra jamais une somme quelconque à l'effet de « déterminer ou modifier mes appréciations critiques.

« Je vous prie donc et au besoin vous requiers, conformément à la « loi, de publier le présent démenti à la même place et en mêmes carac- « tères que l'article incriminé dans le prochain numéro de votre Revue.

« C'est la seule satisfaction que je désire obtenir de Vous quant à « présent. Mais je vous préviens charitablement que la récidive ne sau- « rait être excusée et qu'elle entraînerait des sanctions énergiques qui « vous seraient assez désagréables.

« Veuillez trouver ici l'expression de l'estime qui vous est due.

« Louis Vauxcelles ».

Les directeurs de L'ESPRIT NOUVEAU

répondent ⟶

T. S. V. P.

Les Directeurs de l'ESPRIT NOUVEAU répondent :

Nous avons dit que MM. les marchands de l'Impressionnisme ont provoqué une campagne contre les mouvements cubistes et modernes.

Nous avons constaté la coïncidence entre le marasme de la vente de l'Impressionnisme et la campagne anti-cubiste de M. Vauxcelles.

Nous avions fait remarquer que M. Vauxcelles publie dans la Revue qu'il dirige des articles élogieux sur les principaux peintres cubistes alors qu'il les poignarde perfidement sous son pseudonyme de « Pinturicchio ».

A cela M. Vauxcelles ne répond pas.

OZENFANT et JEANNERET.

P. S. — Pendant la correction nous apprenons que M. Vauxcelles nous injurie grossièrement dans le Carnet de la Semaine. *Les injures ne changent rien, hélas, M. Vauxcelles, à votre double attitude.*

O. et J.

LES LIVRES REÇUS

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement *à la revue en double exemplaire, pour être annoncés et être remis pour compte rendu éventuel à nos rédacteurs.*

La liste ci-dessous constitue accusé de réception ; MM. les Auteurs et Editeurs constatant dans un délai de deux mois après l'expédition de leur service que leurs livres adressés à la revue ne sont pas annoncés sont priés d'en aviser l'Esprit Nouveau.

Louis des Courrières.	Chansons attiques.	Alb. Messein, Paris.
René Jean.	Dunoyer de Segonzac.	N. R. F., Paris.
Max Deauville.	Au Clair de la Lune.	Médicis.
Joseph Wilbois.	La Nouvelle Education Française.	Payot, Paris.
M. Bontempelli.	Viaggi e Scoperte.	Vallecchi, Florence.
Casteels.	Esthétique.	Le Pot d'Étain, Anvers.
E. Le Gal.	Le Duel d'Amour et de Célibat.	Alb. Messein, Paris.
G. Severini.	Du Cubisme au Classicisme.	Povolozki, Paris.
Jean Roc.	Don Juan.	La Sirène, Paris.
Abel Gance.	J'accuse (d'après le film).	La Lampe Merveilleuse, Paris.
Milanos Strathgopoulos.	Tzelika.	Athènes.
Fréd. Bérence.	Moi et les Autres.	Urbanek et Fils, Prague.
Gaston Morelhon.	La Vision du Petit Bonhomme.	Rythme et Synthèse, Paris.
Paul Neuhuys.	Poètes d'Aujourd'hui.	Ça Ira, Anvers.
Pierre Billotey.	Les Grands Hommes en liberté.	Bibliot. des Marges, Paris.
H. Lagarde.	Aux Héros sans Gloire.	Alb. Messein, Paris.

LES LIVRES D'ART

Henri Rousseau, par Wilhelm Uhde (Rudolf Kæmerer, Dresde).
Uhde, qui connut personnellement Rousseau, nous conte la vie du douanier. Bonne documentation et belles illustrations.

JOURNAUX ET REVUES

L'INTRANSIGEANT — L'ÉCLAIR — COMŒDIA — LE MONDE NOUVEAU — CLARTÉ — CRÉATION — DER KUNSTWANDERER — L'ITALIA CHE SCRIVE — GANDIREA — LA DANSE — LE MERCURE DE FRANCE — LA VIE INTELLECTUELLE — LA REVUE DE FRANCE — LA REVUE MONDIALE — LE THYRSE — REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE — CRONACHE D'ATTUALITA — LA CONNAISSANCE — LA GRANDE REVUE — LA REVUE MENSUELLE — GRAMMATA — LA NERVIE — LA CRITICA — ZDROJ — LES FEUILLETS DE L'EFFORT — MÉDICIS — LE CRAPOUILLOT — THE FRENCH QUARTERLY — ZÉNIT — SIGNAUX — REVISTA MUSICAL CATALANA — LA RENAISSANCE — L'ACROPOLE — DE STIJL — LE BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE — LES MARGES — C M D I — IL CONVEGNO — LA RENAISSANCE D'OCCIDENT — ATLANTIC MONTHLY — LUMIÈRE — PŒSIA ED ARTE — LA RENAISSANCE DES CITÉS — ÇA IRA — LA RONDA — U. S. T. I. C. A. — DER STURM — LA REVUE DE GENÈVE — BURLINGTON MAGAZINE — LES ÉCRITS NOUVEAUX — LA SCIENCE ET LA VIE — LUMIÈRE — LA REVUE DE FRANCE — PRIMATO — LA REVUE MONDIALE — MÉDICIS — DIAL — LE MERLE BLANC — TABLEROS — RYTHME ET SYNTHÈSE — L'AMOUR DE L'ART — LA REVUE MUSICALE — L'OPINION — L'UNIVERSITÉ DE PARIS — FANFARE — LES FEUILLES LIBRES — DER ARARAT — HET OVERZICHT — LA VIE DES LETTRES — LA REVUE DE l'ÉPOQUE — HET GETIJ — NOUVELLE REVUE FRANÇAISE — INTENTIONS — ASIEN — LA CRIÉE — LA REVUE RHÉNANE — AVENTURE — L'ANE D'OR — DIE NEUE SCHAUBUHNE — L'ART LIBRE — KUNSTBLATT.

LA REVUE RHÉNANE

Pierre Mille : Anatole France.
Iwan Goll : Einfachheit — An meine Zeitgenosseh.
Otto Zarek : Le théâtre à Munich.
Dietrich Distelmann : Les mises en scène de T. C. Pilartz.
Robert Hénard : Die Kathedrale von Reims.
Anna Kappstein : Le Musée du Château à Berlin.
Emile Vuillermoz : Eine Schöpfung des franzosischen Geigenbaus.
Raoul Desfardins : Léon (conte).
F. Segretain : Düsseldorf, Duisbourg, Ruhrort (*suite*).
Maurice Bex : Aus dem Pariser Musikleben.

CLARTÉ

Nouvelle revue d'extrême gauche politique qui sait ne pas être d'extrême droite en art..... le cas valait d'être signalé.

CRÉATION

Époque de Création

Voici la déclaration de Mr Huidobro.

Il faut créer.

L'homme n'imite plus ; il invente, il ajoute aux faits du monde nés dans le sein de la Nature, des faits nouveaux nés dans sa tête : un poème, un tableau, une statue, un steamer, une auto, un aéroplane....

Il faut créer.

Voilà le signe de notre temps.

L'homme de nos jours a brisé l'écorce des apparences et il a surpris ce qu'il y avait dessous.

La poésie ne doit pas imiter les aspects des choses mais suivre les lois constructives qui sont leur essence et qui donnent l'indépendance propre de tout ce qui est.

Inventer, c'est faire que deux choses parallèles dans l'espace se rencontrent dans le temps ou vice versa, présentant ainsi dans leur conjonction un fait nouveau.

L'ensemble de divers faits nouveaux unis par un même esprit, est ce qui constitue l'œuvre créée.

S'ils ne sont pas unis par un même esprit, le résultat sera une œuvre impure avec un aspect amorphe, qui relève uniquement de la fantaisie sans loi.

L'étude de l'art à travers l'histoire nous montre clairement cette tendance de l'imitation allant vers la création, dans toutes les productions humaines et nous pouvons établir une loi de Sélection scientifique et mécanique équivalente à la loi de Sélection naturelle.

En art, la puissance du créateur nous intéresse davantage que celle de l'observateur, et en outre la première renferme en elle-même et au plus haut degré la seconde.

VINCENT HUIDOBRO.

DAS KUNSTBLATT

P. Westheim : Le Problème de l'art.
Volbach : Belle crucifixion de Tivoli

AVENTURE

Georges Limbour : Enfant polaire.
Tristan Tzara : Réalités cosmiques.
Farce de *Roger Vitrac.*
Proses de *MM. Henry Cliquennois, Max Morise, Jacques Baron, Marcel Arland* et *René Crevel.*
Poèmes de *MM. André Breton* et *André Dhotel.*
Bois et dessins de *MM. Man Ray* et *Pierre Flouquet.*

L'OPINION

Serge André : Editorial (sur le Sport).
J. Labadié : L'or, Dieu, table ou cuvette (sur l'or synthétique).

L'ANE D'OR

E. Causse (directeur): Bienvenue à cette jeune revue qui paraît à Montpellier.

LA RENAISSANCE

H. Lapauze : Documents nouveaux sur Guardi.
A. Alexandre : Toulouse-Lautrec au musée d'Albi.

LA REVUE MUSICALE

Alain : La visite au musicien.
C. Laforêt : En marge du système des B. A. et des propos d'Alain.
Cametti : Corelli à Rome.
Boucher : Esthétique de Frank.
Chalupt : Honegger.
Cœuroy : Flaubert musicien.

DER ARARAT

Utzinger : Art exotique.
Sydow : Art africain.

FANFARE

Nouvelle revue musicale très avertie paraissant à Londres.

L'ART LIBRE

P. Colin : Un livre de L. Werth.
R. Rolland : Lettre ouverte à H. Barbusse.

J. Mesnil : L'Art dans la Russie des Soviets.
P. Colin : Allemagne 1919-1921.
L. Chenoy : L'antenne sensibilité.

LA VIE DES LETTRES

Albert Gleizes : La Renaissance et la Peinture d'aujourd'hui.
Jean Cocteau : Miss Aérogyne, Femme volante.
Gaston Picard : La découverte des frères Vialet.
Nicolas Beauduin : L'Homme Cosmogonique.
Marcel Millet : La Garce.
William Speth : Pensées et Paradoxes.
Dr R. Allendy : Esthétique du Compas et du Nombre.
Ivan Goll : Astral.
Jean Cassou : Versailles.

LA REVUE DE L'ÉPOQUE

Marcello-Fabri : Sommes-nous en décadence ?
René Ghil : Et l'Inventeur d'Histoires disait.....
Han Ryner : Les véritables entretiens de Socrate.
Jacques Poisson : Considérations picturales.
Nicolas Beauduin : Les Enfants des Hommes (suite).
R. É. : Quelques commentaires de la presse sur « le plagiat considéré comme un des beaux-arts ».
Tioutchev : La Russie et la Révolution (fin).
Gaston Moreilhon : Lamartine poète social.

IL CONVEGNO

Prezzolini : Lettres à l'Italie.
Raimondi : Notes sur l'art de Seurat à propos de l'article de notre collaborateur *Bissière*, paru dans le nº 1 de *L'Esprit Nouveau.*

BURLINGTON MAGAZINE

Tracés de construction de Cézanne.

ASIEN

Documents sur l'Art de l'Inde.

DIE NEUE SCHAUBUHNE

Documents sur le théâtre allemand contemporain.

LA VIE

M. A. Leblond : Programme de la revue en sa onzième année.
H. Pourrat : Portrait de Jean Paulhan.

REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE

Durkheim : Définition du Socialisme.
Delacroix : La Certitude mystique.
Boutroux : La Dynamique avant Newton.

NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Excellent numéro de la N. R. F., *André Gide, Léon Schestof et Jaques Rivière :* hommage à Dostoïewski.
Lire aussi :
Dostoïewski : Lettres.
Louis Aragon : Les Paramètres.
Alb. Thibaudet : Mallarmé et Rimbaud.
Morand : Notes.

J. Romains : Aperçu de la Psychanalyse.
P. Morand : La nuit de 6 jours.
A. Thibaudet : Réflexion sur la Littérature.

FREUD ET LA PSYCHANALYSE

Lire l'article « Aperçu de la Psychanalyse » que M. J. Romains publie à la *Nouvelle Revue Française*, dont nous donnons ces quelques extraits :

....

....

Cet hiver-ci sera, je le crains, la saison Freud.

....

L'ensemble des travaux de Freud et de son école a été groupé par Freud lui-même autour de la notion et sous la rubrique de psychanalyse. Le mot « psychanalyse » veut dire : analyse du contenu psychique de l'être humain. Il peut sembler un équivalent prétentieux d' « analyse psychologique ». Mais ce dernier terme est devenu beaucoup trop fruste pour désigner quelque chose d'aussi neuf, en somme, et d'aussi complexe que la psychanalyse. Freud a donc eu pleinement raison de créer, ou d'adopter, une expression neuve, qui est d'ailleurs le moins barbare possible.

En fait, le mot de psychanalyse se trouve aujourd'hui recouvrir quatre choses solidaires, mais distinctes : une méthode d'investigation propre à déceler le contenu de l'esprit ; une théorie étiologique des névroses; une thérapeutique des névroses ; enfin une théorie psychologique générale.

....

Nous aurons le temps de faire des réserves, de nous demander à quel point les « trouvailles » freudiennes sont des « découvertes », de protester contre l'esprit aventureux de Freud. Mais ne lui disputons pas ce singulier mérite. La « matière psychique », il sait ce que c'est. Il l'a touchée, maniée ; il en a le sens. Il a, sur elle, moins des mots d'ingénieur que des mots d'ouvrier. Avant de le chicaner, que les ingénieurs aillent donc faire un an d'apprentissage.

....

Or l'analyse traditionnelle a discerné cela beaucoup moins nettement que Freud. Trop souvent, elle accepte le moi tel qu'il se présente. Elle prétend bien dépasser la surface, atteindre des profondeurs cachées, mais dans nombre de cas, elle se contente de fouiller le détail des apparences. Elle voit menu, ce qui n'est pas du tout la même chose que de voir profond.

....

La psychanalyse nous apporte autre chose, que je me garde de dédaigner, que je tâche seulement de délimiter ; peut être un succédané de l'intuition

poétique ; plus sûrement encore une connaissance aiguë des faits particuliers, une science de l'individuel.

. . . .

Nous avons fait assez d'éloges à Freud pour nous permettre une remarque qu'il peut à la rigueur prendre encore pour un éloge. Quand on le lit, il arrive qu'on pense à Darwin ; il arrive aussi qu'on pense à Spencer et même à René Quinton. Je veux dire qu'entre deux idées de savant, il n'hésite pas à jeter une de ces « vues brillantes » qui témoignent, à coup sûr, d'une grande activité de pensée, qu'on a envie de déclarer « géniales », mais qu'on ne range pas ensuite dans le même coin de l'esprit que la bonne monnaie scientifique. Ce sont valeurs fiduciaires, liées au sort de la banque d'émission.

Jules Romains.

THE DIAL

Ezra Pound : Lettre de Paris.
Louis Aragon : Madame à sa tour monte.
Mc Bride : Art moderne.

SIGNAUX

Martin du Gard : Poèmes.
Cendrars : La perle fiévreuse (roman pour cinéma).
F. Hellen : Les monstres nouveaux.

LA CRIÉE

Léon Franc : Le Yacht Pavoisé ; Sous l'Olivier.

ÉCHOS

LA LOI FRANÇAISE INTERDISANT L'EXPORTATION DES ŒUVRES D'ART EST ABROGÉE

ERRATUM

Au numéro 11-12, *page* 1258, *de la troisième à la sixième ligne, au lieu de* :
Mais il n'est pas moins clair aujourd'hui, pour ceux qui savent voir, que le chemin choisi par lui pour atteindre l'art constructif et classique est précisément celui qu'il aurait dû prendre ;

Lisez :

.....est précisément l'opposé de celui qu'il aurait dû prendre.

CÉZANNE et le CÉZANNISME, par Gino Severini

ÉCHOS DE L'HOTEL DROUOT

LISTE COMPLÈTE

des prix atteints à la deuxième

VENTE KAHNWEILLER (1)

PEINTURES

Numéros		Prix demandés Fr.	Prix atteints Fr.
	Bernard BOUTTET de MONVEL		
1	*Deux Boutiques*	300	94
2	*Les Arbres devant le Village*	300	123 35
	Georges BRAQUE.		
3	*Nature morte*	300	164 50
4	*Nature morte*	300	329
5	*Nature morte*	300	317 50
6	*Nature morte*	300	305 50
7	*Nature morte*	300	258 50
8	*La Baie*	500	258 50
9	*Le Port*	400	305 50
10	*Guitare*	300	282
11	*La Fenêtre*	300	235
12	*Le Bougeoir*	400	352 50
13	*Le Mât. — Anvers*	300	164
14	*Anvers*	300	432 25
15	*Guitare*	500	470
16	*Nature morte*	300	282
17	*Nature morte*	300	421 50
18	*L'Eglise de Carrière-Saint-Denis*	300	481
19	*Nature morte*	400	599 50
20	*Maison à l'Estaque*	400	376
21	*Flacon et Verre*	400	458 50
22	*Femme nue se coiffant*	400	246 85
23	*La Calanque*	300	246 85
24	*La route de l'Estaque*	300	528 90
25	*Le Canal Saint-Martin*	400	270 35
26	*Nature morte*	450	528 90
27	*Nature morte*	500	376
28	*Violon et Chanson*	700	940
29	*Nature morte*	600	448 85
30	*Le Joueur de Guitare*	800	646 50
31	*Poires et Bananes*	500	802 50
32	*Nature morte*	300	305 50
33	*Nature morte*	600	481
34	*Nature morte*	800	670
35	*Jardin au bord du Canal à Anvers*	800	802 50
36	*Le Joueur de Guitare*	1.000	990 45
37	*La Joueuse de Guitare*	1.300	1.470

---

(1) *Les Prix d'Adjudication que nous donnons comportent les droits qui s'élèvent à* **17,5** *p.* **100** *en sus du prix atteint.*

Numéros		Prix demandés Fr.	Prix atteints Fr.
	André DERAIN.		
38	*Baigneurs*	400	481
39	*Les Cartes à jouer*	300	205 50
40	*Paysage*	500	528 95
41	*Rivière sous bois*	300	493 50
42	*L'Assiette de Fruits*	300	470
43	*Le Verre*	300	376
44	*Les deux Baigneurs*	300	423
45	*Nature morte*	400	784
46	*La Jetée de l'Estaque*	450	493 50
47	*La Grille du Parc*	800	1.421 75
48	*La Femme au Collier*	1.500	3.230
49	*Les Arbres*	1.200	1.468 75
50	*Paysage*	400	623
51	*Le Moulin*	800	1.183 75
52	*L'Assiette de Fruits*	800	2.234
53	*L'Arbre dans l'Ile Fleurie*	500	681 50
54	*Les Remparts de Montreuil*	800	752 25
55	*Vue de Cassis*	700	1.116 25
56	*La Route à Martigues*	700	763 75
57	*Le Journal*	2.500	2.937 50
58	*Le Vallon à Cassis*	800	643 25
59	*La Maison rouge*	800	857 75
60	*Cassis*	700	881 25
61	*Nature morte*	1.200	3.172 50
62	*L'Eglise de Chatou*	800	2.585
63	*La Carafe*	3.000	3.295 90
64	*Nature morte*	5.000	4.347 50
65	*Portrait d'homme*	3.000	3.995
66	*La Maison rouge*	2.000	2.173 75
67	*Nature morte*	2.500	3.525
68	*Arbres à Martigues*	2.000	1.583 25
69	*La Seine au Pecq*	2.000	2.350
70	*La Table*	9.000	7.990
71	*La Songeuse*	10.000	7.637 50
72	*Figure à mi-corps*	4.500	5.287 50
73	*Les deux Sœurs*	8.000	7.167 50
74	*Nature morte*	2.500	2.535
75	*Les Arbres*	4.500	5.875
76	*Le Damier*	6.000	5.237 50
	Maurice DEVLAMINCK.		
77	*L'Etang*	300	364 25
78	*Le Pot*	300	352 25
79	*Le Compotier de Fruits*	300	330 75
80	*Paysage*	400	311 40
81	*Paysage*	300	352 25
82	*Paysage d'Hiver*	400	423
83	*Bord de Rivière*	300	434 75
84	*La Rivière*	300	305 50
85	*Le Remorqueur*	300	564
86	*Les Maisons*	400	540 50
87	*Marine*	400	517
88	*Roses*	400	270 25
89	*Rue de Village*	300	423
90	*Femme assise dans la verdure*	400	575 75
91	*Nature morte*	300	364 25
92	*Le Viaduc*	450	587 50
93	*Nature morte*	400	376
94	*Village au bord du Torrent*	400	481 75
95	*Rue de Village*	400	552 25
96	*Le Pot de Fleurs*	500	705

Numéros		Prix demandés Fr.	Prix atteints Fr.
97	*Rue de Village*	450	622 75
98	*L'Eglise de Sailly*	500	587 50
99	*Village dans un Paysage*	400	493 50
100	*Maisons au Bord de l'eau*	500	728 50
101	*Maisons dans un Paysage*	400	481 75
102	*Paysage Marin*	500	587 50
103	*Les Arbres au bord du Lac*	500	763 75
104	*L'Etang*	600	693 25
105	*Le Vapeur*	400	587 50
106	*Village au bord de l'Etang*	500	611
107	*Le Pont*	400	752
108	*Le Pot de Fleurs*	600	728
109	*Les Poissons*	700	705 50
110	*L'Etang*	600	822 50
111	*Chatou*	800	786 25
112	*La Barque à Voiles*	800	1.034
113	*Rue de Village*	600	1.057 50
114	*Les Moules*	1.000	1.351 25
115	*Paysage*	700	856
116	*Les Arbres*	600	611
117	*Le Pont*	800	1.057 50
118	*Le Remorqueur*	800	940
119	*Cour de Village*	600	723 50
120	*Le Bateau à Voiles*	800	831 25
121	*Village au bord de la Rivière*	900	1.0[illegible]4
122	*Le Pont de Fer*	700	856
123	*Village dans un Paysage*	700	611
124	*Paysage de Nuit*	800	945 90
125	*Les Arbres rouges*	600	470
126	*Les Toits rouges*	800	933 50
127	*Les Toits du Village*	1.000	1.175
128	*Coin de Village*	800	998 75
129	*Coin de Village*	800	523 75
130	*Carrière-sur-Seine*	800	846
131	*Village au Bord du Fleuve*	700	1.116.25
132	*Le Chemin de halage*	800	987
133	*Village au Bord de l'Etang*	1.200	1.175
134	*Les Chrysanthèmes*	800	828 25
135	*La Pendule*	1.800	2.937.50
136	*Coin de Village*	1.500	1.463 75
	Juan GRIS		
137	*Nature morte*	150	117 50
138	*Nature morte*	250	141
139	*Nature morte*	150	123 40
140	*Nature morte*	200	152 75
141	*Nature morte*	150	94
142	*Nature morte*	300	176 25
143	*Le Violon*	250	135 15
144	*Le Fumeur de Cigare*	300	146 90
145	*Le Damier*	200	1[illegible]3 40
146	*Le Siphon*	300	211 50
147	*La Guitare*	150	111 64
148	*Nature morte*	300	211 50
149	*Nature morte*	300	235 [illegible]
150	*Violon et Damier*	350	164 50
151	*Paysage*	300	246 75
	Fernand LÉGER		
152	*Variations de Formes*	300	127 25
153	*Nature morte*	500	246 75
154	*Variations de Formes*	400	141

Numéros		Prix demandés Fr.	Prix atteints Fr.
155	*Femme en rouge et vert*	400	235
156	*Paysage*	400	252 50
157	*Variations de Formes*	400	329
158	*Femme devant une Table*	600	317 25
159	*Paysage*	600	364 25
160	*Nature morte*	600	376
161	*Paysage N° 1*	300	317 25
	Jean METZINGER		
162	*Nu dans un Paysage*	700	240 90
	Pablo PICASSO		
163	*Nature morte*	500	211 50
164	*Nature morte*	400	423
165	*Nature morte*	300	293 75
166	*Le Verre*	400	199 75
167	*Nature morte*	300	246 75
168	*Nature morte*	300	141
169	*Nature morte*	500	470
170	*La Grenade*	300	411 25
171	*Verre et Pipe*	300	270 25
172	*Fleurs*	250	234 25
173	*Le Verre*	400	336
174	*La Tasse*	400	470
175	*Nature morte*	400	423
176	*Le Verre*	300	305 50
177	*Nature morte*	300	336
178	*La Mendiante*	300	423
179	*Le Nu à la Guitare*	400	611
180	*La Guitariste*	300	470
181	*Nature morte*	300	537 50
182	*Nature morte*	400	799
183	*Bouteille et Verre*	400	293 75
184	*Nature morte*	400	258 50
185	*Le Compotier de Raisins*	400	387 75
186	*Nature morte*	500	493 50
187	*Verre et Bouteille*	800	386
188	*Nature morte*	800	364 25
189	*La Bouteille de Rhum*	600	434 75
190	*Nature morte*	500	317 25
191	*Nature morte*	1.200	1.655
192	*Nature morte*	800	669 75
193	*Nature morte*	600	352 50
194	*Nature morte*	800	1.057 50
195	*Nature morte*	600	387 75
196	*Tête de Femme*	800	893
197	*Tête d'Homme*	1.800	1.598
198	*Nature morte*	700	1.116 25
199	*Violon, Verre et Bouteille*	900	2.053 25
200	*Tête*	700	1.233 75
201	*Nature morte*	800	1.351 25
202	*La Bouteille de Rhum*	1.000	1.468 75
203	*Nature morte*	1.200	2.115
204	*Nature morte*	1.000	1.463 75
205	*La Guitare*	2.200	1.762 50
206	*Guitare et Verre*	900	940
207	*La Guitare*	2.000	3.407 50
208	*Nature morte, Guitares*	3.000	1.938 75
	Kees VAN DONGEN		
209	*Vue de Hollande*	200	170 40
210	*Les Vaches*	250	354 40

Numéros		Prix demandés Fr.	Prix atteints Fr.
211	*Vue de Hollande*	200	188
212	*Vue de Hollande*	200	129 25
213	*Vue de Hollande*	200	182 15
214	*Marine (Hollande)*	200	100 75
215	*Marine (Hollande)*	200	176 25
216	*Nu*	300	376
217	*La Tour Eiffel*	300	434 75
218	*Le Pont d'Iéna*	300	564
219	*La Fête foraine*	300	176 25
220	*La Tour Eiffel*	400	411 25
221	*Liseuse debout*	400	317 25
222	*Nu au Chapeau*	1.500	705
223	*Portrait de Femme*	800	1.054
224	*Portrait de Kahnweiler*	1.500	1.057 50

AQUARELLES ET GOUACHES

Georges BRAQUE

225	*Guitare*	100	105 75
226	*Verre et Guitare*	150	141
227	*Musique et Guitare*	150	123 40

André DERAIN

228	*Nus dans un Paysage*	600	423
229	*Les Arbres*	300	264 40
230	*Nus dans un Paysage*	400	2[illegible]5
231	*Le Pot de Fleurs*	250	846
232	*Intérieur*	400	317 25
233	*Les Arbres*	400	293 75

Maurice DEVLAMINCK

234	*Le Compotier*	200	211 65
235	*Marine*	150	176 25
236	*L'Allée*	100	188
237	*L'Etang*	100	146 90

Juan GRIS

238	*Guitare*	20	82 25
239	*Musique et Guitare*	50	35 25
240	*Bouteille et Boîte de Cigares*	200	70 50
241	*La Bouteille de Rhum*	40	17 65
242	*Guitare*	150	76 40

Fernand LÉGER

243	*Figure*	50	17 65
244	*Figure*	50	58 75
245	*Variations de Formes*	100	17 65

MANOLO

246	*Paysan laçant sa sandale*	40	117 50
247	*Figure*	100	24 40
248	*Paysage*	60	52 90

Pablo PICASSO

249	*Clown à cheval*	200	446 50
250	*Nu*	200	387 75
251	*Les Saltimbanques*	350	505 25

L'ESPRIT NOUVEAU

SOMMAIRE DU N° 3

Dans ce numéro, 50 photogravures et une reproduction aux trois couleurs (Tableau de La Fresnaye).

SOMMAIRE DU N° 4

Dans ce numéro, 138 pages, 55 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs (Tableau de F. Léger).

SOMMAIRE DU N° 5

Cenuméro contient 138 pages 1 supplément littéraire, 55 illustrations, 16 hors-texte et une reproduction en couleurs (tableau de Juan Gris.

SOMMAIRE DU N° 6

Ce numéro contient 138 pages, 30 photogravures dans le texte, 16 hors-texte, une reproduction en couleurs : Tableau de Braque.

SOMMAIRE DU N° 7

Ce numéro contient 132 pages, 30 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 2 reproductions en couleurs : tableaux de Ozenfant et Jeanneret.

SOMMAIRE DU N° 8

Ce numéro contient 132 pages, 38 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 1 reproduction en couleurs : Le cercle chromatique de Charles Henry.

SOMMAIRE DU N° 9

Ce numéro contient 132 pages, 55 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 1 reproduction en couleurs : Tableau de Picasso.

SOMMAIRE DU N° 10

Ce numéro contient 132 pages, 48 illustrations dans le texte, dont 16 hors-texte en noir et 1 hors-texte en couleur : Sculpture de Laurens.

SOMMAIRE DU N° 11-12

Ce numéro contient 202 pages, 84 illustrations dont 24 hors-texte et 5 hors-texte en couleurs.

SOMMAIRE DU N° 13

Ce numéro contient 132 pages, 59 illustrations dont 22 hors-texte et un hors-texte en couleurs. Tableau de Juan Gris.

SOMMAIRE DU N° 14

Ce numéro contient 128 pages, 39 illustrations dont 21 hors-texte.

Imprimerie de " L'Esprit Nouveau "
29, Rue d'Astorg, Paris.

Le Gérant : Lucien GIRARD.